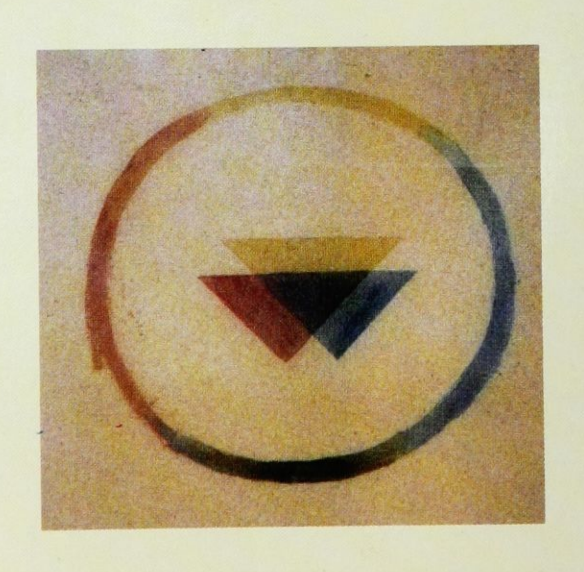
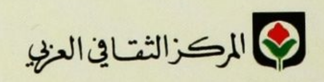
عبد الله الغَذّامي

تشريح النصّ





المركز الثقافي العربي

عبد الله محمّد الغذّامي

تشريـح النّـص

عبد اللّه محمّد الغذّامي

تشريح النّص

مقاربات تشريحيّة لنصوصٍ شعريّة معاصرة

المركز الثقافي العربي

الكتاب

تشريح النّص

تأليف

عبد الله محمّد الغذّامي

الطبعة

الثانية، 2006

عدد الصفحات: 176

القياس: 14.5 × 21.5

الترقيم الدولي:

ISBN: 9953-68-151-1

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 2303339 ـ 2307651

فاكس: 2305726 ـ 2 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01750507 ـ 01352826

فاكس: 01343701 ـ 961+

كلمة النص

تأتي هذه المقاربات لتتداخل مع نصوصها حيث تلج إليها من أبواب الفعل اللغوي، لتسعى نحو تشريحها ومن ثم السباحة في عوالمها بادئة بمداخلة مع نصّ تميَّز بافتراقه المرحلي من خطاب الصنعة والاستهلاك إلى خطاب الفعل وجدل الحركة. وذلك هو نصّ قصيدة (إرادة الحياة) لأبي القاسم الشابي، الذي هو موضوع الفصل الأول، على أنه قراءة سيميولوجية تأخذ بملاحقة الإشارات النصوصية بعد رصدها ومسابرة علاقات السياق داخلها، بعدها يأتي الفصل الثاني محاولاً تتبّع سمات الدلالات الكليّة في الخطاب الشعري المتنامي ـ اليوم ـ في قصائد الشعراء السعوديين الشباب. وفيه مسعى لسبر صوتيمات الدلالة وبناء شجرة نموّها العضوي حسب حركته داخل مجموعات من النصوص.

وإن كان الفصل الثاني قد عمد إلى سبر الحركة الكليّة لمجموعة أشعار خمسة من الشعراء، فإن الفصل الثالث يأتي ليركّز مسعاه في نصّ واحد مبتغياً بذلك الإجابة عن أسئلة النقد الجديد وعلاقتها بالنقد الألسني بدءاً من البنيويّة ومروراً بالسيميولوجية ووقوفاً عند التشريحيّة وهو امتداد لكتابنا (الخطيئة والتكفير ـ من البنيويّة إلى التشريحيّة) حيث يتلازم التطبيق مع التنظير ليكون الاثنان

معاً تفاعلاً يَنْتج أحدُهما عن الآخر ويصادق إجرائيّته.

أما الفصل الرابع فهو دراسة لقصيدة الخروج لصلاح عبد الصبور، سبقت في ظهورها كتابنا السالف، ولذا فهي لم تتطبّع بطابع ذلك الاتجاه النصوصي الملتزم، ولكنها لا تتناقض معه. وبما أنها دراسة مركّزة للنصّ فإن هذا يشفع لها في البقاء هنا.

ويسبق هذه الفصول الأربعة مدخل عن (الحداثة وإشكاليّة الرؤية) جاء في الصدارة ليكون بمنزلة المتصوّر النظري لما أراه نموذجاً للرؤية والفعل الثقافي لمشكل الحداثة وعلاقتها بالموروث. ومن ذلك المنطلق صارت الفصول كلها ذات جناحين متلازمين أحدهما النظرية مُحدّدةً ومقنّنةً في مطلع كل فصل، ويليها التطبيق النصوصي على أنه صنيع يوحّد بين (فعل القول) و(فعل الفعل)، بمعنى تحويل المبدأ النظري إلى مسلك فعَّال، ليكون العمل تطبيقاً للنظرية مثلما هي تنظير للممارسة، ومن هنا يكون فعلنا تصديقاً لقولنا، وقولنا دليلاً على فعلنا. وهذا ـ في زعمي ـ هو ما يحتاج إليه الإنسان العربي اليوم ليكون صادقاً في تصوّراته وفي مسلكه. ولعلّ المحاولة الثقافية بادئة بالنقد الأدبي تكون مثالاً لربط النظريّة بالتطبيق والقول بالفعل. ولسوف يكون شرف هذه المقاربات جليلاً إن هي استطاعت تحقيق درجة الصدق في طرح مثال عَمَلي لإيجاد معادلة (الفعل/العمل) بصورتها المتطلّعة للمضيّ خطوة إلى الأمام الفاعل كبديل للحاضر المتصدّع.

هذا مطمح إن لم تبلغه هذه الدراسة فهي قد تطلّعت إلى آفاقه ولن تعدم ملامسة بعضها أو على الأقل الاقتراب منها.

وختاماً أُسجّل شكري وامتناني للدكتور محمد يعقوب تركستاني

الأستاذ بقسم اللغة العربية، بجامعة الملك عبد العزيز على تكرّمه بقراءة مسوّدة الكتاب قبل طباعته، كما أُسجّل تقديري لكل من ساهم في إثراء تصوّراتي النقديّة من خلال مناقشتي فيها كتابةً أو حواراً.

والله من وراء القصد...

عبد الله محمد الغذامي

جدة في 15/ 10/ 1406هـ.

22/ 6/ 1986م.

بين يدي الخطاب

(الحداثة وإشكاليّة الرؤية)

لم تعد مسألة الحداثة تقتصر على كونها «قضية». إنها تتجاوز ذلك لتصبح «إشكاليّة» على المستويات كافة: رؤيةً وإبداعاً وتلقّياً، وعلى مستويات الاستجابة رفضاً أو قبولاً؛ وذلك أن الحداثة كمفهوم قد انفصلت تماماً عن مفهوم التجديد أو المعاصرة؛ وهو انفصال يتّفق عليه كل المتجادلين حول الحداثة؛ لأن الجميع يرضون بالتجديد، ويقبلون المعاصرة، لكنهم يختلفون حول «الحداثة». من هنا تتميّز الحداثة، وإن لم تتحدّد.

وما دامت الحداثة قد استقلّت عرفياً عن مفهومَي التجديد والمعاصرة فهذا يعني بالضرورة أنها فوق «الآنية» وهذا يطلقها من حدود الوقت الذي هو جزئي ومرحلي ويجعلها زمنية، أي كُليّة وشموليّة، ويتساوى فيها الماضي مع المستقبل؛ لأنهما معاً مادة الزمن الذي لا يفصمه «الآن» بوقتيّته وحدوده المرحلية.

هذه مصادرة أولى نفكّ بها الحداثة عن علاقات الآن والجِدَّة والوقت، ونهيّئها لمداخلة علاقات أكثر تسامياً؛ وهي العلاقات الكليّة الشاملة زمانياً وبالضرورة حضارياً.

وهذا أمر ليس بالصعب تقريره، ومن ثم فإن قبوله ميسور

المسالك. ولكن المعضلة تأتي فيما هو بعد هذه المصادرة؛ وهو انتقال المفهوم من كونه رؤية ذاتية «اجتهادية في الغالب» إلى كونه مصطلحاً. والمصطلح من شروطه أن يكون مقبولاً من حيث المبدأ بين كل المشتغلين في الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه المصطلح. وهذا شرط لا يتوفر في مفهوم الحداثة؛ لأنه مفهومٌ ـ اليوم ـ تتعدّد أبعاده بتعدّد المتحاورين فيه، مما يجعله رؤية اجتهادية للفرد المتحدث، هي بمثابة الموقف الخاص أكثر مما هي تصوّر معرفي مشترك. وقد يصل التباين في الرؤى إلى درجات من التناقض بحيث يضع البعض الحداثة كرديف للتغريب «اللاعروبة» أي أنها انقلابٌ في المضامين، وتمردٌ في الموضوع. بينما قد يرى آخر أن الحداثة مرادف اصطلاحي للبديع أي أنها تحوّل في الشكل الفني وفي طُرق الأداء. وبين هذا وذاك آراء تقترب من أحدهما أو تبتعد بحسب درجات الانتماء الفكري، وعلاقة المتحدّث مع الزمن الشامل، أو العصر الوقتي، أو بمدى ميله إلى التوفيق بين الطموحات كافة. وتبقى المسألة في ذلك كله مسألة «رؤية فردية اجتهادية» ربما تتغيّر من وقت إلى آخر، أو من موضوع إلى آخر، وربما صار الواحد حداثياً في مسألة من المسائل وغير حداثي في أخرى، خاصة فيما يتعلق بعلاقة النظرية بالتطبيق، والتصور بالمسلك. وقد تجد الواحد حداثياً في وقت من الأوقات وفجأة ينقلب على «حداثته» ويحاول تأويلها إلى شيء يُبعده عن تصوّراته السابقة وكأن ذلك مروق فكري يلزم تصحيحه وتعديله؛ كما حدث لنازك الملائكة ـ مثلاً.

ومن هنا تصبح مسألة الحداثة إشكالية فكرية؛ لأنها لم تستطع ـ بعد ـ أن تستقل من هيمنة الفرد، فصارت خاضعة لتحوّلاته الفكرية وتقلّباته النفسية؛ فاشتبكت في علاقات «وقتية» بها تخضع للتغيّر يوماً

عن يوم، وعلى أيادٍ تتعدّد فتتنوّع معها الرؤى. حتى صارت الحداثة مربوطة بالفرد ـ لزاماً ـ كأن نضطرّ إلى أن نقول حداثة «أدونيس»، أو حداثة «نازك الملائكة». وكذلك هي مربوطة بالوقت فنقول حداثة الخمسينات كشيء مختلف عن حداثة السبعينات (أو الثمانينات). أي أننا نربطها بالوقت بينما هي مستقلّة عن الوقت، كما ألمحنا من قبل. ونربطها بالفرد مع أن المفروض أن تكون مفهوماً جَماعياً (زمانياً)، لكيلا تتأثر بتحوّلات الفرد وتقلباته، ولكي نضمن لها صفة المفهوم الحضاري الكلّي الذي يقوم فينا كتصوّر معرفي نتّفق عليه «نظرية» ونجتهد فيه مسلكاً وتطبيقاً.

هذه أولى تجلّيات المعضلة، من حيث واقع المفهوم كواقع وقتي وفردي، مفارقاً بذلك صورته المثالية كمفهوم زماني جماعي، أي رؤية كُلّية شموليّة.

ولمّا لم يتحقق هذا المستوى الإدراكي لمفهوم الحداثة القائم في ثقافتنا اليوم، أصبحنا في مواجهة مع الحداثة على أنها إشكالية فكرية، وليست مجرد قضية نقدية أو إبداعية.

* * *

والسبب الذي دفع إلى هذه النتيجة يكمن في أننا مع الحداثة لا نسعى إلى إقامة تعريف فقط؛ وإنما الجميع يسعون ـ أولاً ـ إلى تحديد موقفهم من ثنائية «الموروث/ العصر» قبل أن يطرحوا تعريفهم الخاص للحداثة. مما يعني وجود علاقة عضوية بين الموروث بمرجعيّاته المختلفة «المتناقضة أحياناً» وبين العصر بمعطياته المختلفة والمتناقضة أيضاً، وفي معترك ذلك كلّه يقف الفرد «المنظّر» في حالة انتقاء تقوم على ابتسار بعض الموروث؛ مما يتّفق مع تطلعاته،

ويمثّل ـ عنده ـ حالة الإيجاب، وتقوم أيضاً على ابتسار بعض العصر مما يتوافق مع منطلقاته المجتلبة من الموروث، ويقوم بالمزج بين هذه العناصر التي تبدو له في حالة تناغم فيما بينها، ثم مع تطلّعاته التي فرزتها له. ومن هذا الخلط يأتي الفرد المنظّر ـ واثقاً من سلامة انتقائه ـ فيقدّم تعريفه كإضافة فكرية متكاملة التركيب في فهمه.

إلى هنا والموقف سليم على مستوى الاجتهاد الفردي، ولكن بمجرد أن يتصادم هذا الاجتهاد مع المتلقّي تبرز أسباب عدم القبول؛ لأن ما هو من المسلّمات عند هذا الفرد ليسَ ـ بالضرورة ـ هو من مسلّمات المتلقّي الذي ربما نهل من موروث يختلف ـ أو يتناقض ـ مع موروث المنظّر. وكذلك قد تكون مصادرهما العصرية متناقضة مع بعضها. ومن هنا ينشأ الاختلاف، وتظل دائرة الخلاف تتمدّد؛ لأن مرجعيات الموروث لا يمكن أن تتّفق في تفصيلاتها، مثلها أن معطيات العصر لا تتّفق في تطبيقاتها. وهذا معناه أننا لن نصل إلى اتفاق حول مفهوم الحداثة، ما دمنا ندور حول مصادر مختلفة، إلا إذا نحن سعينا إلى تصفية الاختلاف في هذه المصادر، وهذا أمر قد يبدو بعيداً أو مُحالاً في ظاهره، ولكنه ـ في حقيقته ـ قابل للتحقق بعد شيء من الإخلاص من مقارباتنا للفكرة.

* * *

وتأتي هذه المقاربة من مداخل ثلاثة:

أولها: أننا نجمع على مشروعيّة الأخذ من الموروث، بل على ضرورة هذا الأخذ: ولا معنى في أن يزعم أحد عكس ذلك؛ لأن الموروث قوّة لاشعوريّة مثلما هو قوّة شعوريّة. ومعهما رفضنا الجانب الشعوري، فإن اللاشعوري يظل مغروساً في داخلنا يحرّكنا، ويطبعنا بطابعه.

وثانيها: أن في الموروث العربي سِمات جوهرية هي فيه بمنزلة الروح من الجسد، أي أنها «ثوابت» مبدئيّة لا يمكن صرفها أو تبديلها، وإلا اقتضى ذلك تبديل هوية الموروث ومسخه؛ وذلك مثل اللغة الفصحى بالنسبة للشعر الجاهلي، أو القِيم الدلاليّة في ذلك الشعر مثل دلالات الأطلال وتركيب القصيدة. وهي بالنسبة لذلك الشعر قيم فنية هي التي تميّزه، ولو سُلبت منه لصار بلا هويّة.

وثالثها: أننا إذا ما قبلنا الثانية فنحن نقبل ضمناً وجود «متغيّرات» تسير بجانب تلك الثوابت؛ فإذا كانت الفصحى هي سِمة ثابتة لكل أدب فصيح، فإن بجانب الفصحى سلسلة من الصفات المتحوّلة أي الوقتية مثل نظام السجع؛ وهو نظام إيقاعيّ ساد في النثر الجاهلي ثم اختفى في صدر الإسلام حتى صدر العصر العبّاسي، ثم عاد لينتج عنه فنّ المقامات، وليختفي مرة أخرى في العصر الحديث. وكل هذا تغيير يحدث دون مساس بالجوهر؛ حيث ظلّت الفصحى لغة للنثر منذ الجاهلية حتى اليوم مرتفعة فوق «السجع». ومن هنا فالفصحى زمانية بينما السجع وقتي.

* * *

من هذه المداخل نصل إلى موضوع «الحداثة» لنقدّم صورتها على أنها معادلة إبداعيّة بين الثابت والمتغيّر، أي بين الزماني والوقتي، فهي تسعى دوماً إلى صقل الموروث؛ لتفرز الجوهري منه فترفعه إلى الزماني، بعد أن تزيح كل ما هو وقتي؛ لأنه متغيّر ومرحلي؛ وهو ضرورة ظرفيّة تزول بزوال ظرفها، وتصبح طوراً يُسهم في نموّ الموروث، لكنه لا يكبّل الموروث أو يقيّده. وفي مقابل هذا الوقتي المُزَاح تأتي الحداثة لتقدّم ـ مرحليّاً ـ معطيات تتّفق

مع علاقة المرحلة بالجوهري؛ فالحداثة ـ إذاً ـ هي رؤية واعية لإقامة علاقات دائمة التجدّد، بين الظرف الإنساني، وبين الجوهري الموروث؛ وذلك من أجل استمرار العلاقة الإبداعية للإنسان مع لغته التي سيكون صانعاً لها من خلال ما يضيفه إليها بديلاً عن المتغيّرات المنقرضة، كما أن اللغة صانعة له من خلال هيمنتها عليه بواسطة الثوابت الجوهرية.

* * *

ولو بحثنا عن صورة ذلك في الإبداع، لوجدناه متمثّلاً تمثّلاً تامّاً؛ حيث نجد في القصيدة الحديثة معادلات حداثية تؤسّس لهذا المفهوم المقدّم هنا؛ وذلك أن القصائد الحديثة تحمل سمات ثابتة هي اللغة الفصحى بنظامها النحوي والصرفي والصوتي.

ولكن مع هذه الثوابت نجد أن القصيدة الحديثة قد تخلّت عن بعض المتغيّرات، وأحلَّت بدلاً منها مبتكرات إبداعية غير اصطلاحية؛ مثل نظام الإيقاع الحديث بدءاً من التفعيلة المرسلة إلى الإيقاع المُنساب في قصيدة النثر، ومعه نظام الروي المطلق. ثم السياق الدلالي المتنوّع في طرق توظيفه للمجاز. والمجاز ثابت نظري يعني مفارقة القول للاصطلاح، وكل ما هو في البدء مجازي يصبح بعد تداوله حقيقة، أي يتحوّل إلى إمكانية «تغيير» فهو من المتغيّرات التي يتحتّم على المبدع أن يبدّلها لكي يؤسّس مجازه الإبداعي الذي به يدنو من بلاغة التعبير على حدّ وصف «الجرجاني» للمجاز بأنه «أبلغ من الحقيقة».

* * *

من هنا تتميَّز الحداثة عن المعاصرة وعن التجديد؛ لأن ما هو

جديد ـ اليوم ـ سيكون قديماً في الغد، والقديم ـ اليوم ـ كان جديداً في زمنه، كما يقول «ابن قتيبة»، لكن الحداثة لا تَقْدُم. وكل ما هو حداثة اليوم أو أمس لن يصبح في الغد «لاحداثة» ونقيض الحداثة ليس القِدَم، ولكنه السكونيّة اللاواعية. والحداثة ـ حينئذٍ ـ هي الفعل الواعي أخذاً بالجوهري الثابت وتبديلاً للمتغيّر المتحوّل. إنها صلة استكشاف أبدية في أغوار أبرز الحقائق الإنسانية، أقصد اللغة؛ وذلك من أجل كشف الحقائق العظمى لتصبح ثوابت مبدئيّة، ومن ثم السعي إلى تأسيس العلاقة معها على أصول متفاعلة مع طموح الإنسان وهمومه المتجدّدة والتي تتحقّق ـ دوماً ـ في اللغة ومن خلالها وبواسطتها. وكما يصدق هذا على اللغة إبداعاً فإنه يصدق أيضاً على فلسفة علاقتنا مع الموروث والعصر.

الفصل الأول

قراءة «سيميولوجيّة» لقصيدة إرادة الحياة لأبي القاسم الشابي

اللغة نظام إشاري «سيميولوجي»، والكلمة إشارة تقف في الذهن على أنها دال يثير في الذهن مدلولاً؛ هو صورة ذهنيّة لموجود عيني، وهذا الحدث هو الدلالة، ومن المهم أن نقرّر طبيعة الكلمة كإشارة؛ فالكلمة بهذا المفهوم ليست اسماً لشيء تنصّ عليه، وإنما هي «صورة صوتيّة، وتصوّر ذهني: دال ومدلول»: وكل كلمة تُنطق تحمل هذين القُطبين معها: قُطب الصوت، وقُطب الدلالة. ويختلف تركيز المتكلّم على هذين القُطبين حسب غرضه من المقولة؛ ففي الخطاب النفعي يتوجه الاهتمام نحو المدلول؛ وهو ما يسعى المتحدّث إلى غرسه في ذهن المتلقّي ليشتركا معاً في تصوّر ذهني واحد. وهذا يختلف عن الغرض الجمالي للمقولة؛ وهو غرض ينحرف عن وجهة التصوّر الذهني المشترك، ويسعى إلى تقوية القطب الصوتي وتكثيفه. فإذا ما تهيّأت للقائل سُبل تقوية الصوت ونجح في ذلك، فإنه يحرّر الكلمة ـ عندئذٍ ـ من قيد التصوّر الذهني، ويطلقها حرّة معتَقة تسبح في خيال المتلقّي دون أن تحبسها

---

(1) را: R. Scholes: Semiotics and Interpretation. 23

قيود المعاني المتوارثة والسياقات التي تعاقبت عليها حتى قيّدت حركتها.

وبهذا تصبح الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرّة، تمّ تحريرها على يدي المُبدع الذي يُطلق عتاقها ويرسلها صوب المتلقّي، لا ليقيّدها المتلقّي مرّة أخرى بتصوّر مجتلب من بطون المعاجم ـ وهو ما نقترفه دائماً في حقّ النصوص الأدبية فنُسهم في قتلها، وإفساد جماليّتها ـ وإنما للتفاعل معها؛ بفتح أبواب خياله لها؛ لتُحدث في نفسه أثرها الجمالي. وهذا هو هدف النصّ الأدبيّ. وعلى هذا تصبح قيمة النصّ فيما تُحدثه إشاراته من أثر في نفس المتلقّي. وليس أبداً فيما تحمله الكلمات من معان مجتلبة من تجارب سابقة، أو دلالات مستعارة من المعاجم.

ولقد جهد نقّادنا منذ مطلع تاريخ النقد عندنا، في تأكيد الفصل بين المعنى واللفظ في الشعر؛ فعزلوا المعنى وأبعدوه. ولكن تياراً مضاداً جهد في عكس المعادلة مما رجّح جانب المعنى وغلبه على اللفظ فتمّت محاصرة القطب الصوتي في مختنق الوزن والنظم وتعلّى التصوّر الذهني المحدّد وجعل التذوّق الجمالي مجرّد شرح للمفردات. وبهذا ضاعت القيمة الجمالية للنصّ الأدبي؛ حتى صار النقّاد ينظرون إلى تشابه المعاني بين شاعرين على أنّه سرقة اقترفها المتأخّر من سالفه. ولم ينظروا قطّ إلى النصّ على أنه أثر لإشارات محرّرة في سياق مفتوح.

ونحن إذا حاولنا ـ اليوم ـ قراءة الشعر قراءة «سيميولوجيّة» فإننا نهدف إلى تحرير النصّ من قيوده المفروضة عليه. وهذه عملية تكراريّة يُحدثها الشاعر أولاً بأن يحرّر الكلمات من قيودها؛ وهذا حدث تلقائي وغير واعٍ؛ وهو من مظاهر الإبداع الفني والقدرة عليه.

ويختلف فيه شاعر عن شاعر. فالمفلّق يُطلق كلماته إلى اللامحدود وتكون انطلاقتها قوية وجبّارة بحيث تحلّق معها مخيّلة كل قارئ لها. والقارئ ما يلبث أن يقرأها حتى يطير معها غير واعٍ بنفسه، وهذا هو «سحر البيان». وتتناقض قدرة الكلمات على إحداث هذا الأثر حسب ما أعطاه لها مُبدعها من حريّة. وهذا ما يجعلنا نقرأ أشعاراً تتشابه معنى ووزناً؛ فنعجب ببعض دون آخر، ولا نستطيع تحديد السبب عقلياً؛ لأن السبب «أثر» يحدث مفعوله، ولا يسمح لنفسه بأن يؤسَر بعد أن تحرّر.

وبعد الشاعر يأتي المتلقّي؛ وهذا دور يتمّ مع كلّ قراءة للنصّ. إمّا من أشخاص متنوّعين، أو من شخص معيَّن في أزمنة متفاوتة؛ وهذا الدور هو الخطر الحقيقي الذي تواجهه كلّ قصيدة، وكلّ نصّ جمالي؛ لأنّه يقوم على أسس ثقافية لا تتوفّر بالضرورة لكل قارئ. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه يمثّل مجهوداً فكرياً ونفسيّاً كبيراً؛ فالقارئ يحمل ـ في ذهنه ـ مخزوناً من الكلمات المقيّدة، فإذا ما رأى شبيهة إحداها أمامه على الورق، التقطتها عيناه على أنها نفس ما لديه. وهنا مكمن الخطر ولا بدّ للقارئ الذي ينوي إعطاء النص حقّه من أن يحذر عند هذا المفترق خاصّة؛ فهو مفتاح العملية كلّها. ولا بدَّ له ـ هنا ـ من أن يدرك أنّ السلطان في هذا الموقف يجب أن يكون للنّص لا للقارئ، فإنْ تسلّط القارئ هنا، ضاع النصّ وسيفرض القارئ مخزونه من الكلمات بسالف تاريخها على إشارات النصّ، وتتمّ إعادة الكلمات إلى سجنها مرة أخرى. أما إن استجاب القارئ لدواعي التجربة الجمالية، وسمح للإشارات بالتحرّك الحرّ في خياله فإن النّص ـ هنا ـ سينجح في إحداث نفسه في نفس القارئ، أي تأسيس «الأثر».

وبهذا يستطيع النّص الأدبي أن يمارس وظيفته، ويصبح النصّ المطلق، فيتجدّد مع كل قراءة. ويكون النصّ الواحد آلافاً من النصوص؛ لأن لكل قراءة «أثراً» يختلف عن أثر القراءة الأخرى. وبعدد هذه الآثار يكون عدد النصّ (النصوص). وفي كل إعادة للقراءة يحدث أثر آخر فكأننا مع نصّ آخر؛ فالنصّ هو الأثر، والنصّ هو القارئ. وكلّ نصّ ينجح في تحقيق هذا الأثر فهو ما يسمّيه رولان بارت ـ «النصّ الكتابيّ» لأنّه ذو قدرة على التجدّد والانفتاح[2].

* * *

أما وقد أخذنا بمصطلح «إشارة» فإننا نحدّد ـ الآن ـ أن مقصدنا من هذا المصطلح يتّسع ليشمل كلّ عنصر من عناصر النصّ الأدبي. وليس هذا المصطلح بديلاً لمصطلح «كلمة» ولكنه تحوّل لها؛ فالكلمة اللغوية تظل كلمة في كل مجالات استعمالاتها، ما عدا حالة التجربة الجمالية؛ حيث تتحول ـ هنا ـ إلى «إشارة» وذلك بأن تتخلّى عن شطرها الآخر «التصوّر الذهني لها» ويحتلّها كلها جانبها الصوتي. وهذا ما يضمن لها حرية الحركة، ويحقّق لها الانعتاق، وتفريغها من متصوّرها الذهني الذي كان عالقاً بها، ويمكّنها من إحداث (الأثر) الحرّ وتنويعه مع كلّ قراءة. وفي هذا يختلف مصطلح «إشارة» هنا عنه في علم «السيميولوجي» إذ إنه هناك مصطلح بديل عن الرمز وعن الكلمة[3]، بينما هو ـ هنا ـ حالة تحوّل فني متجدّد.

---

(2) قارن: R. Barthes: S/Z 4 - 7

(3) را: R. Barthes: Elements of Semiology 38.

وفي تغليب القطب الصوتي للإشارة إعطاء للشعر حقّه في تحقيق ذاته؛ فالشعر ـ أصلاً ـ قام على إيقاع صوتي عال، والعربي منه خاصة اعتمد في نشأته على صوتيّاته، وارتكز عليها في حفظه وبقائه؛ فالشاعر العربي ـ في جاهليّته ـ لم يكن يكتب شعره، ولم يكن جمهور الشعر يتلقّى الشعر كتابة. وإنما كانت معابره الحناجر يمرّ فوقها من راوٍ إلى آخر، عبر السنين والأجيال. ولم يدوّن إلا بعد نشأته المفترضة بمائتي عام، وهذا جعله يعتمد على موسيقى ثابتة الحركات والسكنات ومحدّدة المقاطع والنهايات. حتى إن مقاطعه لا تتغيّر ـ إذا تغيَّرت ـ إلا بموجب قوانين محدّدة هي الزحافات المقنّنة؛ وذلك كي يُحفظ من الضياع والنسيان وسقوط بعض المقاطع. ولقد ورث الشعر العربي هذه السِّمة الصوّتية عالية الإيقاع، عبر أجياله، حتى يومنا هذا. وهي سِمة من أبرز سِماته وأخطرها. ويجب الأخذ بها كاملة لإعطاء «الإشارة» كامل حريتها في إحداث «الأثر».

* * *

من هذا المنطلق نأتي إلى قصيدة «إرادة الحياة» لأبي القاسم الشابي محاولين قراءتها قراءة «سيميولوجيّة» نطلق بها الإشارات حرّة طليقة لتُحدث في نفوسنا أثرها الحرّ (القصيدة كاملة منشورة في آخر هذه الدراسة) وبدخولنا القصيدة سنجد أنفسنا متورّطين معها في اصطراع متوالٍ نتلمّسه فيما يأتي:

1 ـ مصطرع الحركة/السكون:

مثلما يعتمد الإيقاع الشعري على معادلة «الحركة/ السكون» فإن «إرادة الحياة» اعتمدت ـ أيضاً ـ على هذه المعادلة التي تصطرع

داخل القصيدة؛ لتُحدث سياقاً فنياً منطلِقاً نحو اللانهاية؛ فالصراع ـ هنا ـ لا يتمخّض عن انتصار وانهزام؛ وإنما هو صراع دائم الحركة والتوثّب؛ فهو استمرار مطلق؛ ولذلك انتهت القصيدة حسّياً بمثل ما ابتدأت به:

(الأول) إذا الشّعب يوماً أراد الحياة
فلا بدّ أن يستجيب القدر

* * *

(الأخير) إذا طمحت للحياة النّفوس
فلا بدّ أن يستجيب القدر

ولقد تحرّك هذا الاصطراع في محور زمني تتلامس القصيدة معه تلامساً إيقاعياً؛ كتعانق البحر مع الأرض مدّاً وجزراً؛ فهي لا تأخذ من الزمن كلّ ما يمكنها أخذه منه، كما أنها لا تعطيه كلّ ما يمكنها إعطاؤه له. وكأنّها الحسناء توقع فتاها في حبائل حبّها، حتى إذا ما تولّه بها تمنّعت عليه؛ فتُبقي بذلك جذوة الحبّ متّقدة بلهب حيّ لا يخمد.

وزمن القصيدة يتحرّك في إشارات/ الحدث والتجدّد؛ وهي كما يلي:

أ ـ إشارات المستقبل: «ضدّ الحاضر». وهذه تتكوّن من ثلاث فئات من الإشارات:

1 ـ الأفعال المضارعة التي يتعيّن توجّهها نحو المستقبل، إمّا لأنّها وقعت في المعادلة الشرطيّة، فعل شرط أو جوابه، وإمّا لأنّ السّياق يرفعها عن الحاضر ويضعها في الآتي. وقد تمّ فحصها في سياقها قبل رصدها.

2 ـ أفعال الأمر؛ وهي مستقبليّة، ويلحق بها أسماء فعل الأمر.

3 ـ الأفعال الماضية التي وقعت في فعل الشرط أو جوابه، أو جاءت مضافة لأحدهما. والفعل الماضي ـ في هذه الحال ـ يتعيّن كونه إشارة إلى المستقبل[4]. ونرسم بياناً بهذه الإشارات وأمامها رقم البيت الذي وردت فيه:

1 ـ مضارع (مستقبل):

يستجيب 1	يماشي 14	يدفن 28	يمر 38
ينجلي 2	يقنع 14	يفنى 29	انتظر 39
ينكسر 2	يحب 15	تبقى 30	يغني 41
يعانقه * 3	يحتقر 15	يمل 33	يرقص 41
أتجنب ** 8	يحضن 16	يمشي 35	تعيد 48
يحب 9	يلثم 16	تنمو 35	تعبد 51
يعش 9	تعيد 21	تذوي 35	يبارك 51
أصغي 11	يجيء 24	تحيا 35	يبيد 53
تكرهين 12	ينطفيء 25	تصبح 36	يشب 57
أبارك 13	تهوى 27	تسائل 37	يذكي 57
يستلذ 13	تلهو 28	يغني 38	يصرف 58
ألعن 14			تستجيب 63
			(46)

* وردت هذه الإشارة مجزومة بـ«لم». والمضارع ـ في هذه الحالة ـ يتحوّل إلى الماضي[5]، ولكن هذه الصّيغة وقعت في

(4) عباس حسن: النحو الوافي 1/ 35.

(5) السابق 39.

موقع فعل الشرط؛ وهذا وجّهها نحو المستقبل؛ وبذلك تكون هذه الإشارة تنقّلت في زمانها من حاضر معلق دخلت عليه «لم» فحوّلته إلى ماض، وجاءته أداة الشرط «من» فدفعت به نحو المستقبل؛ ولهذا دلالة فنيّة سوف نسبرها لاحقاً.

** وردت هذه الإشارة ـ كسابقتها ـ مجزومة بـ«لم»، ولكنها وقعت معطوفة على جواب شرط حوّلها إلى المستقبل.

2 ـ أفعال الأمر (وأسماء أفعاله):

استقبلي 50	ناجي 55	ناجي 56	إليك 52
ميدي 54	ناجي 55	إليك 52	إليك 53
ناجي 55	ناجي 55	إليك 52	إليك 53
			(12)

3 ـ الأفعال الماضية ذات التوجّه الأمامي «مستقبل» «فعل شرط أو جوابه أو معطوف على أحدهما»:

أراد 1	اندثر 3	ركبت 7	نسيت 7
تبخر 3	طمحت 7		(6)

ب ـ إشارات الماضي (فوق الحاضر) وتتكوّن من فئتين هما:

1 ـ أفعال المضيّ الخالصة التي لم تقع في معادلة الشرط.

2 ـ الأفعال المضارعة المسبوقة بـ«لم»، ولم تقع ـ أيضاً ـ في المعادلة الشرطيّة، ويتعيّن تحوّلها ـ عندئذٍ ـ إلى الماضي، فهي إشارات مضيّ. وهذا بيان بالفئتين:

1 ـ أفعال المضيّ الخالصة:

قالت 5	سكر 20	نما 45	ظهر 51
حدث 5	سالت 21	انتصر 45	شفّ 57
دمدمت 6	أذبلت 21	صدعت 46	مدّ 58
عجّت 10	قال 23	أبصرت 46	ضاءت 59
ضجّت 10	عبر 28	جاء 47	ضاع 59
أطرقت 11	تألق 29	قبل 48	رفرف 60
قالت 12	اندثر 29	غبر 48	رنّ 61
سالت 12	حملت 30	قال 49	سحر 61
كبر 15	غبر 30	منحت 49	أعلن 62
ضمّت 17	تلاشت 31	خلدت 49	طمحت 63
سكر 20	ظمئت 40/ 40/	بارك 50	
غنيت 20	41/ 42/ 43		

(48)

2 ـ الأفعال المضارعة المتحوّلة إلى ماضٍ:

لم تشقه 4	لم تشقه 18	لم تتكلم 22	لم تترنم 22

(4)

جـ ـ الإشارات السابحة؛ وهي الأسماء المشتقّة التي تحمل الحدث، وتدلّ على التجدّد؛ وهي أسماء الفاعل والمفعول، أو ما يسمّى بالمشتقّات الصريحة. ونأخذ بها ـ هنا ـ لأنها تدلّ على «الحدث والتجدّد كالفعل» ونميّزها عن سائر المشتقّات التي لن نأخذ بها ـ هنا ـ لأن تلك «تدلّ على الثبوت؛ فهي بعيدة عن الفعل، قريبة

من الأسماء الجامدة»[6] . أما هذه فإنها سابحة؛ لأنها إشارات محمّلة بحدث في زمان غير مقيّد، ولكنّها تسبح في السّياق متوجّهة معه؛ حيث توجّه زمانياً. وهذه الإشارات هي:

المنتصر 4	المنتصر 18	حالمة 34	المدخر 49
المستتر 5	مثقلة 19	موشحة 36	الحالم 52
المستعر 8	معانقة 32	المنتظر 43	حالم 61
			(12)

هذه هي كل الإشارات الزمنيّة في القصيدة. ونلاحظ منها أنّ الحاضر لا مكان له في هذا النصّ الشعري؛ فالقصيدة تمسح الحاضر، وتلغيه، وتنفيه إلى الفناء؛ لتحلّ مكانه الماضي في حالاتٍ كأن تدخل أداة الجزم «لم» على المضارع؛ ليتحوّل إلى ماضٍ. وفي حالاتٍ أكثر يأتي المستقبل لينتشل الإشارة من حاضرها المسحوق، ويصرفها نحو الآتي، إمّا بأن يضعها في المعادلة الشرطيّة، أو بوضعها في سياق مستقبليّ. ويشتدّ التوجّه نحو المستقبل قبل أن تُشرف القصيدة على نهايتها في الأبيات (50 ـ 56) حيث نرى قوّة الدفع إلى الأمام وكثافته، في تعاقب اثنتي عشرة إشارة مستقبلية في سبعة أبيات، وخمس من هذه الإشارات جاءت مكرّرة ومتعاقبة بعضها يُمسك بتلابيب بعض؛ وهي أفعال الأمر «ناجي» التي جاء أربعة منها في بيت واحد (55) وتلاها خامس في البيت اللاحق. ومن قبلها جاء خمسة أسماء أفعال أمر «إليك» في بيتين متواليين (52 ـ 53). وكانت فاتحة هذه الإشارات صارمة وقاطعة في تحويلها للباصرة نحو الأمام في قوله «استقبلي» في البيت 51:

---

(6) السابق 253.

وبــاركـــك الـــنـــور فـــاســـتـــقـــبـــلـــي
شـــبـــاب الـــحـــيـــاة وخـــصـــب الـــعـــمـــر

وعندما تتوجّه الباصرة منفتحة على الآتي، لا تتخلّى عنها القصيدة، بل توالي عليها زخّات إشاراتها متتابعة واحدة تلو أخرى: (52 ـ 56).

إليك الفضاء.
إليك الضياء.
إليك الثرى الحالم المزدهر.
إليك الجمال، الذي لا يبيد.
إليك الوجود، الرحيب النضر.
فميدي كما شئت فوق الحقول بحلو الثمار وغصن الزهر.
وناجي النسيم.
وناجي الغيوم.
وناجي النجوم.
وناجي القمر.
وناجي الحياة وأشواقها، وفتنة هذا الوجود الأغرّ.

وبذلك يتعالى المستقبل في القصيدة، ويسحق الحاضر سحقاً كاملاً ويُلغيه، ويُمسك بالماضي في معادلة تجاوزيّة. ونقول معادلة؛ لأن المستقبل ـ هنا ـ لا يُلغي الماضي، ولا يحاول سحقه، وإنّما يتداخل معه أخذاً وعطاءً. وقد لاحظنا في البيانات المرسومة فوق أن هناك إشارات مضارع تحوّلت إلى ماض (جدول ب ـ 2) كما أن هناك ماضياً تحوّل إلى مستقبل (جدول أ ـ 3). وهذا تداخل بين المستقبل والماضي يقيم علاقة متجاوبة بينهما. ويشتركان بهذه

العلاقة على سحق الحاضر. ولكن إشارات المستقبل في القصيدة عامةً تتفوّق على إشارات الماضي. وعدد الأولى (64) كما في جداول (أ) بأنواعها الثلاثة. وعدد الثانية (52) كما في جداول (ب). ولهذا وصفنا العلاقة بين المستقبل والماضي بأنّها «تجاوزية» أي أنّها تتجاوز الماضي مضيفة إلى رصيده المكتسب رصيداً جديداً؛ فهي لا تثبت عنده، أو تتجمّد على معطياته، ولكنّها تنطلق مرتكزة عليها، ومعتمدة على رصيدها؛ لتحقّق هي لنفسها عطاءً مثل ما كان للماضي عطاء. ونجد في القصيدة «إشارتين» مثّلتا لنا جدليّة هذه العلاقة المتجاذبة. وهما إشارتا «لم يعانق» و«لم أتجنّب» وقد جاءتا في الأبيات التالية:

3 ـ ومن لم يعانقه شوق الحياة
تبخّر في جوّها واندثر

* * *

7 ـ إذا ما طمحتُ إلى غاية
ركبت المنى ونسيت الحذر

8 ـ ولم أتجنّب وعور الشعاب
ولا كبة اللهب المستعر

فهاتان الإشارتان خرجتا من الحاضر بشكل قاطع بدخول «لم» عليهما وتحوّلا إلى الماضي. والعلاقة بينهما وبين أداتي جزمهما تأسّست وتوثّقت بشكل لا يقبل الفصل؛ لأننا لو فصلنا بينهما، انحرف النصّ عن سياقه، واختلّ إيقاع البيت؛ وهذا يعني أنّهما ـ الآن ـ اتّحدا مع جازميهما اتّحاداً عضويّاً لا ينفك. ومن هنا يتمّ إلغاء الحاضر بشكل قاطع، ويصبح شيئاً لا وجود له، والإشارات

صارت ـ الآن ـ حبلى بالماضي. وهذا الماضي ـ الآن ـ يتحرّك من داخل الإشارة مدفوعاً بأداة الشرط التي تحوّله إلى مستقبل، لكنّها لا تلغيه. فالصّيغة ما زالت قائمة «لم يعانقْه/ ولم أتجنبْ». إنّها ماض. ولكنها ماض يتحوّل إلى مستقبل، عابراً من فوق جثة الحاضر المسحوق. وهذه علاقة تداخل بين القطبين الأساسيّين لكون القصيدة ـ الماضي/ المستقبل ـ الذي هو كون الأمّة العربية بماضيها الحضاري المجيد، وبمستقبلها الذي يحمل وعداً بإدراك جوهر الماضي، والانطلاق منه، مرتكزاً عليه كنهج للعطاء الحضاري المنفتح؛ ولهذا تكرّرت هذه النغمة عند «الشابي» في سائر قصائده؛ حيث الغضب على الحاضر، وتمجيد الماضي كمحاولة لبعثه في وجدان الأمّة؛ لتتحرّك به نحو المستقبل. ومن ذلك قوله[7]:

أنت لا شيء في الوجود فغادره
إلى الموت فهو عنك غني

والشقيّ الشقيّ في الأرض شعب
يومه ميت وماضيه حي

ومع تداخل الماضي والمستقبل في معادلة تجاوزيّة، تأتي هذه من خلال إشاراتها؛ لتتلاقى متحاكة في حركة متموّجة مع الإشارات السابحة (جدول جـ) وهذه الإشارات ـ في نصّنا هذا خاصة ـ تأتي منفتحة زمانياً على القطبين معاً؛ وهذا يمنحها القدرة على التفاعل مع الماضي ومع المستقبل، دون الذوبان في أحدهما. ويجعلها قادرة على إعطاء حركة انفعالية يستطيع كلا القطبين تقمّصها والاتّصاف

(7) ديوان أبي القاسم الشابي 18.

بها. ولننظر فيها على فئات موزّعة حسب مشحونها من الطاقات الانفجارية:

المنتصر	المستتر	معانقة
المستعر	المنتظر	حالمة (حالم/ الحالم)
مثقلة	المدخر	موشّحة

لو نظرنا إلى العمود الأول لوجدناه يحمل سِمات الماضي؛ حيث كان النصر وكانت الحركة المتوثّبة «المستعر». وكان الرصيد الحضاري عالياً «مثقلة». وفي العمود الثاني قد نلمس سِمات الآتي فهو «مستتر» وهو «منتظر» لأنّنا نتطلّع إليه لينتشلنا من الارتكاس. وهو «مدخر» كذخر نفسي نلجأ إليه؛ لنُعلّق عليه آمالنا؛ هاربين به من عنت الحاضر، وحسّه القاتم. وفي العمود الثالث تأتي العلاقة بين القطبين؛ فالحالمة تتوشّح وتعانق الحالم. وكلا القطبين حالم يحلم واحدهما بالآخر؛ لأنه لا وجود لأحدهما إلا بعناق الآخر له. فماضي الأمّة سيظلّ تاريخاً محفوظاً في بطون الكتب حتى يترجمه المستقبل إلى حدث متحرّك. والمستقبل حلم لا يتحقّق إلاّ بالانطلاق على أساس صلب يمنحه القوة على النهوض والانطلاق؛ وهذا «الحلم» حالة وجدانية للأمّة وللقصيدة؛ ولذلك تردّدت إشاراته بصيغة الفاعل: حالمة/ الحالم/ حالم، ومنه تنغرس العلاقة بين القطبين في أعماق وجدانية محلّقة عالياً وبعيداً عن الحاضر الذي لم يعد يمثّل أي قيمة وجودية أو نفسية.

وهذه علاقة اصطراع دائم لا يتوقّف، ولا ينتصر فيه قطب على آخر. ويظلّ قائماً ومحتدماً ما ظلّت القصيدة التي تظلّ حيّة ما ظلّ القارئ حيّاً.

2 ـ مصطرع المدّ/الجزر:

تتحرّك القصيدة داخلياً في حركة متجاذبة جزراً ومدّاً، وجاء ذلك على مدارين:

1 ـ مدار التوازن ثم كسر التوازن. وهذا مدار انطلق في صدر القصيدة الذي تحتلّه ثلاثة أبيات مُحكمة التوازن:

إذا الـشـعـب يـومـاً أراد الـحـيـاة
فـلا بـدَّ أن يـسـتـجـيـب الـقـدر
ولا بـدّ لـلّـيـل أن يـنـجـلـي
ولا بـدّ لـلـقـيـد أن يـنـكـسـر
ومـن لـم يـعـانـقـه شـوق الـحـيـاة
تـبـخّـر فـي جـوّهـا وانـدثـر

وهذه أبيات أُحكم سبكها في نظام توازني يقوم على أسس تركيبية هي:

أ ـ المعادلة الشرطية متحركة في الصدر ومنتهية في العجز، ويكون الشطر الأول كلّه في دائرة فعل الشرط، والثاني في دائرة الجواب. ولا يتداخل واحد مع الآخر. وعندما احتاج الأمر إلى تمدّد جواب الشرط في البيت الأول، تمّ إخضاع البيت الثاني كلّه لدواعي هذا التمدّد، وجاء مقسوماً قسمة مُحكمة على شطرين متعادلين تمام التعادل، كل واحد منهما يحمل جواب شرط إضافياً للجواب الأول. وكل الثلاثة استُهلّت بـ «لا بدَّ» متبوعة في البيت الثاني باسم مجرور ومضارع يأتي منصوباً بأن؛ وهي عناصر تشترك فيها الأشطر الثلاثة كلّها.

ب ـ اعتمدت الأبيات الثلاثة في علاقتها الداخلية على نظام «العلاقة التضامنية»[8] وهي صفة للجُمل إذا صار وجود إحداها يقتضي وجود الأخرى. وجُمل هذه الأبيات يعتمد بعضها على بعض لإقامة السياق، ولو عزلنا إحداها لفقدت قدرتها الإشارية في ذاتها، وأبطلت مفعول شريكتها ـ أيضاً.

وهذا التوازن المحكم أسّس للقصيدة إيقاعاً عالياً؛ به داهمت القصيدة القارئ وفرضت إيقاعها عليه؛ مما يعطيها قدرة تحكّمية عالية تُمسك كل قارئ وتُخضعه لسلطانها. ولكن هذا الإيقاع بقوّته العالية يحمل ـ في داخله ـ خطورة بالغة على القارئ قد تبلغ حدّ التخدير، إن هو استمرّ على المستوى نفسه من القوّة. وهذا أمر تمّ تداركه من الشاعر الذي يملك حسّاً مرهفاً لم يترك القصيدة تتخدّر تحت سلطان ذلك الإيقاع العالي؛ فبادر إلى كسر هذا الإيقاع بالبيت الرابع:

فويل لمن لم تشقه الحياة
من صفعة العدم المنتصر

وهذا بيت جاء في قمّة الحاجة إليه؛ حيث بادر إلى تهشيم ذلك الإيقاع الذي كان يتّجه إلى بناء نفسه على آخر أنفاس القارئ المكدودة. وفيه نجد خرق الألفة من وجوه عدّة، نذكر منها:

أ ـ يتخلّى البيت عن المعادلة الشرطية.

ب ـ يبدأ بجملة اسميّة.

جـ ـ يغيّر وزنه، ويخرق قاعدة الوزن التي تأسست في صدر

(8) را: R. Barthes: Elements of Semiology 69

القصيدة خرقاً صارماً حاسماً؛ حيث جاءت التفعيلة الأولى في الشطر الثاني مخرومة (وهو حذف فاء فعولن) وصارت على وزن «عولن» بدلاً من «فعولن»؛ وهذا عمل أشبه ما يكون بالصدمة الكهربائية لإيقاظ الغائب عن وعيه. والشاعر بارتكابه لهذا يُحدث في نفس قارئه صدمة تهزّه وتوقظه من سدرته التي دخل فيها بمفعول الإيقاع العالي فيما سبق من أبيات وهذا هو المبرّر الفني لوجودها، بل إنه مطلب فني لوجودها.

أما كيف تمّ ذلك موسيقياً، فالظاهر أنّنا نجد سرّه من خلال فحص المقاطع. والمقطع الذي سبق هذا الانحراف هو مقطع قصير يتكوّن من ساكن ومتحرّك (س ح) وهو التاء المربوطة في «حياة» والأصل في هذا المقطع أن يأتي متوسّطاً مغلقاً (س ح س)[9] وهو السبب الخفيف من «فعولن». ولكنّه هنا فقد صوتاً ساكناً في آخره. ولعلّ هذا جعله معلّقاً في لسان النّاطق ينتظر صوته السّاكن المفقود. والقارئ لهذا يحمله معه معلّقاً على طرف لسانه، ولا يُطلقه إلاّ مع بداية الشطر الثاني؛ حيث يتماسك مع أول ساكن يتلاقى معه في التفعيلة الأولى التي فقدت من أوّلها مقطعاً قصيراً مشابهاً لهذا المحلّق على لسان القارئ (س ح)، ولهذا فإنّها تُمسك به لتتمّ به نقصها. وهكذا يؤدي هذا المقطع القصير (ة = س ح) دورين، فهو يكمل إيقاع التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول، ثم يطير من فوق لسان القارئ كي يكمل إيقاع التفعيلة الأولى في الشطر الثاني، وكأن لا نقص هنا. وهذا يخدم غرضاً عروضياً، بينما النّقص يخدم غرضاً فنياً بكسره للنغمة الصارمة للأبيات السابقة. وهذا أهمّ وأولى.

(9) عن المقاطع راجع: د. سلمان العاني: التشكيل الصوتي للغة العربية.

والشاعر معجب ببيته هذا، وواقع في أسره، فكرّره مرّة أخرى بالنمط الإيقاعي نفسه (رقم 18) ممّا يدلّ على اهتمامه بهذا البيت، وعلى إدراكه لدوره الفني الخطير. وتكرّر البيت مرّة أخرى جاء عقب جواب طويل صَدَر من «الأرض» ردّاً على سؤال الشاعر لها، واستغرق ذلك الجواب خمسة أبيات إخبارية (13 ـ 17).

ثم تلاها هذا البيت، وهو ـ هنا ـ محاولة لكسر التوقّع لدى القارئ الذي قد يظنّ أن المقطع سينتهي نهاية رؤوماً؛ حيث الأرض أمّ الإنسان قد تحدثت عن ابنها، ولم يبق إلا أن تمدّ له ذراعيها؛ لتضمّه إليها، ولكنه يفاجأ بها تقول له:

فويل لمن لم تشقه الحياة
من لعنة العدم المنتصر

وفي البيت تتغيّر إحدى الإشارات عن سالفتها؛ فتحل «لعنة» محلّ «صفعة» وذلك لكسر التوقّع، الذي هو داء يصيب القارئ بالتّخدّر ويعطّل الانتباه لديه. وليس أولى من إيقاظه بمفاجأته بما لم يتوقّعه؛ كي يظل منتبهاً للقصيدة، ومتصيّداً لإشاراتها المتواثبة.

وهذه حركة داخلية في القصيدة جعلتها دائمة النّبض وطريّة الإيقاع، الذي يتنوّع ويتشكّل في كلّ لحظة نظنّه اطّرد فيها؛ وبذا شعّت القصيدة بالحيوية والحركة الدائبة.

وتتكرّر الانكسارات الموسيقية في الأبيات 36/ 45/ 47/ 51/ 56. وكلّها تحدث في أعاريض الأبيات «التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول» ومع مطلع الشطر الثاني كما حدث في البيت الرابع.

2 ـ مدار الارتداد:

رأينا تموّج القصيدة بالحركة المتوثّبة من خلال إشارات الزمن

وتقلّبها بين المضيّ والإتيان. وهذه حركة أخذت بالتّواصل المستمرّ مع كل بيت من أبيات القصيدة. ولكن القارئ يلاحظ أن هذه الحركة تتّجه نحو السكون عند نهاية البيت؛ حيث سيطر على قوافي[10] القصيدة مزاج سكوني من حيث صياغتها التي غلب عليها «الجمود».

فعدد القوافي هنا (63) منها اثنا عشر فعلاً؛ هي:

اندثر 3/ 29. غبر 30/ 48. ينكسر 2. كبر 15. سكر 20.
عبر 28. يمرّ 38. انتظر 39. ظهر 51. سحر 61.

وستة مشتقّات صريحة؛ هي:

المنتصر 4/ 18. المستتر 5. المستعر 8. المنتظر 43. المدخر 49.

وهذه تمثّل الحركة كما رأينا من قبل؛ وهذا يعني أن عدد إشارات الحركة في القوافي = 18 في مقابل (45) إشارة جامدة؛ مما يغلّب السكون في نهايات الأبيات، إضافة إلى أن تفعيلة القافية هي «فعلْ» بسكون اللام، وهذه تفعيلة تحمل الصوتيّات التالية «س ح/ س ح س» أي ثلاث صوتيّات ساكنة ضدّ اثنتين متحرّكتين؛ وهذا يتضافر مع صيغ الجمود في تهبيط حركة البيت. ولكن هذا الهبوط في الحركة لا يجرّ الإيقاع إلى خمود وركود زمني أو نفسي؛ لأنّ القصيدة تنتشل نفسها في هذه اللحظات؛ لتُحدث إيقاعاً جديداً ينبع من حركة الارتداد الداخلي، الذي يحدث من خلال التكرار؛ حيث نجد خمس عشرة إشارة تقع كقواف مكرّرة لأربعة وثلاثين بيتاً.

وهذا بيانها:

---

(10) المقصود بالقافية ـ هنا ـ هو الكلمة الأخيرة في البيت حسب تعريف الأخفش لها. ولقد عالجنا هذا الأمر في بحث مستقل. راجعه في (مجلة كليّة الآداب) جدّة. جامعة الملك عبد العزيز عدد 4 (1404) بعنوان: إرسال الروي في الشعر القديم.

القدر	1/ 63	اندثر	3/ 29
المنتصر	4/ 18	الشجر	6/ 40
الحفر	9/ 17	أُخر	10/ 35
الزهر	16/ 41/ 54/ 59.	العمر	21/ 50
السحر	22/ 36	المطر	11/ 24/ 42
الثمر	25/ 34	العطر	26/ 47
نضر	27/ 53	غبر	30/ 48
القمر	37/ 55/ 60		

وفي هذا البيان نلاحظ تنوّع الارتدادات، وتعدّد تشكّلها على وجوه، منها:

أ ـ يغلب الارتداد في الإشارات «الجامدة»، حيث لا يوجد في البيان سوى فعلين فقط «اندثر/ غبر» ومشتقّ صريح واحد «المنتصر». وما عداها فهي إشارات جامدة؛ وذلك لأن الإشارات الجامدة هي التي بحاجة إلى التحريك. وجاء التكرار فيها لتنشيط الانتباه عند المتلقّي ببعث الحيوية في الإشارة على أساس أن إعادة الإشارة فيها إرجاع لرصيدها في ذهن القارئ إقامةً للألفة بينهما، تماماً مثل استخدام «ال» مع النكرة في حالة التكرار «ال العهدية» باعثة لرصيد الكلمة في الذهن.

ب ـ تواتر تكرار بعض الإشارات، وبلغ أربع مرّات أحياناً، مثل «الزهر» وثلاث مرات، مثل «المطر» و«القمر» وهذه محاولة لاستغلال الطاقة التكرارية في هذه الإشارات؛ لأنها إشارات يقوم وجودها على التكرار الدائم «ضدّ الثبات» فالزهر تغيّر دائم وتجدّد. وكذلك «المطر» تجدّد وطراوة. والقمر حالة مرور دائمة التكرار

والتغيُّر؛ وهي صفة لحالة ذلك الكوكب في طور تكرّري من حالات ظهوره للناظرين، تختلف من البدر والهلال والمحاق. . . . إلخ. وفي استجلاب هذه الدلالات الحركية المتجدّدة إلى قوافي القصيدة، استنهاض للحركة لتنمو من قلب الجمود فتنطلق متجاوبة مع مدّ القصيدة المتوثّب؛ فيصبح السكون ـ عندئذٍ ـ تنويعاً إيقاعياً يهدّئ من وثب الحركة، ولكنّه لا يقتلها؛ إذ ما تلبث أن تدبّ نسناسة من وراء السكون لتتعانق رخيّة شجيّة مع مطالع الأبيات بعدها؛ فتتخامر مع ما فيها من حركات تتعالى في وسط البيت حتى إذا ما وصلت إلى خاتمته أرخت من أعنّتها على سكنات القافية تمهيداً لانطلاقها من جديد؛ كدورة القمر هلالاً وبدراً وهلالاً دائراً في حركة دائبة تسكن قليلاً لتتحرّك من جديد، وتتحرّك لتسكن مرة أخرى، وهكذا في دورة متلاحقة الأطراف لا تنتهي في نظرنا عند حدّ.

وهذه صورة إيقاعية لتاريخ الإنسان العربي «حركة ـ سكون ـ حركة» فهو إنسان «ماضيه حيّ» كما هو إيمان الشاعر، وله حاضر «ميت» ويتوجّه نحو مستقبل يُعيد حيوية الماضي، كما هو أمر الشاعر. وسكون القوافي هو مفترق بين بيت ولاحق؛ أي مفترقنا اليوم بين الماضي والمستقبل، والشاعر مفعم بالأمل والطموح؛ فهو كلما سكن حركة قصيدته كانعكاس لسكون شعبه، أنعش هذا السكون؛ بافتعال الحركة فيه. ثم بتفجيرها مرة أخرى بالبيت اللاحق.

جـ ـ في أربع وثلاثين قافية مكرّرة، لا يتطابق السياق إلا في أربع حالات فقط «القدر 1/ 63 والمنتصر 4/ 18». أما الحالات الثلاثون الباقية فإنّها قواف في سياقات مختلفة؛ ولهذا دلالة فنية رفيعة جداً؛ فهو يمثّل تحرير الكلمة من سياقها الموروث، وإطلاقها

حرّة تختار هي سياقها الجديد، أي أنّها ليست هي ذات الشيء السابق أو عينه، وإنّما هي شبيه الشيء ومماثله فقط، تماماً كالمطر يحمل اسماً واحداً، لكنه يختلف عيناً؛ فما يهبط اليوم من مطر ليس هو ما سبق أن هبط من قبل. وللمطر سياق يختلف دوماً عن سوابقه؛ فالغيم والهواء والظرف كلّها جديدة ومختلفة. ومثلها الكلمة تأتي وكأنها قد جاءت من قبل، ولكنها لم تأتِ من قبل، وإنّما شبيهتها أو شقيقتها التي أدّت دورها في وقتها، وتجيء هذه لتوجد وقتها ودورها، وهذا يكسر ما أسّسه النقد الوصفي في صفة القافية كقول «المرزوقي»[11] عنها: «وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر يتشوّفها المعنى بحقّه واللفظ بقسطه». فالقوافي ـ هنا ـ ليست كالموعود به المنتظر، وليس المعنى بمتشوّف لها؛ وذلك لأنها هي التي تؤسّس المعنى، وليس هو الذي يؤسّسها. وهي فوق المعنى وسابقة عليه، وليس المعنى هدفاً لها، كما أنه بكل تأكيد ليس سبب وجودها؛ فهي تتجاوز المعاني بتجاوزها للسياق الموروث وبانفصالها عنه. وهي ـ على يد الشاعر ـ تتحوّل من كلمة مقتبسة أو لفظة مستعارة، إلى إشارة حرّة طليقة؛ أي أنها تعود إلى أصلها الفطري، حاملة إمكان التدليل الحرّ النقيّ من أي تلويث يُنهك طاقتها. و(إمكان التدليل الحرّ) فيها هو فعالية تصدر من القارئ، وليس شرطاً مفروضاً على الإشارة، كما هو المفهوم من كلام «المرزوقي» الذي يصف ما رآه من شعر مجموع[12]، ولم يكن

(11) شرح ديوان الحماسة 1/11 نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة 1951م.

(12) كان المرزوقي يصف عمود الشعر المعروف في أشعار من سبقوه، كما يصرّح في مقدّمته ص 8.

يؤسّس نظرية في الإبداع، والوصف غير التنظير. والشاعر عندما يحرّر الكلمات ويحوّلها إلى إشارات إنما يصدر في عمله عن حركة لاعقلية يمارس فيها وظيفته، مثلما مارس أسلافه وظائفهم منذ زمن «المهلهل»، قبل أن يأتي النقّاد الوصفيّون ليُقيّدوا الشعر بقيود ليست منه في شيء.

إن الكلمة كإشارة ليست اتّحاداً صوتياً ومعنوياً، ولكنها صوتيّات مؤتلفة وحسب، ووجودها يتحقّق بأثرها الإيقاعي على المتلقّي. ولو نظرنا إلى واحدة من الإشارات المتكرّرة مثل (الزهر) لوجدناها في كل مرة تقوم في النفس مقاماً يختلف عن مقامها الآخر. ولنقرأ أبياتها الأربعة:

16 ـ فلا الأفق يحضن ميت الطيور
ولا النحل يلثم ميت الزهر

41 ـ ظمئت إلى النبع بين المروج
يغنّي ويرقص فوق الزهر

54 ـ فميدي كما شئت فوق الحقول
بحلو الثمار وغض الزهر

59 ـ وضاءت شموع النجوم الوضاء
وضاع البخور بخور الزهر

وفيها نرى أن (الزهر) جاءت إشارة مستقلّة مرّة واحدة فقط في البيت (41) حيث الكلمة مطلقة الدلالة على جنس الزهر. أما في الأبيات الثلاثة الأخرى فهي «مضاف إليه» وهذا يجعلها تتّحد مع المُضاف؛ لتشترك معه في بناء الدلالة. و«ميت الزهر» هو حالة معيّنة

للزهر، وليس هو الزهر نفسه. وهو ـ هنا ـ يمثّل حاضر الأمّة «شعب يومه ميت». وهو يختلف عن (غض الزهر) الذي يقف على نقيض الميت؛ ليكون أملاً يأتي مبشّراً بعطاء جديد، كما أن «بخور الزهر» يمثّل الماضي المعطاء؛ فالزهر لا يكون له بخور إلا بعد أن يُقتطف وييبس ويُعامل بالنار التي تستخلص ما في جوفه من عبق زاه يفوح بخور يُنعش النفوس ويُطربها؛ وهذا يتمّ بعد خطى تقدّمية مكثّفة تخطوها القصيدة، التي حكمت على الحاضر بالموت، وقامت باستحضار الماضي لتحريك زمن الأمّة إلى مستقبل يضوع بخوراً ونجوماً وضّاءً.

ويبدأ ذلك مع البيت السادس:

ودمدمت الريح بين الفجاج
وفوق الجبال وتحت الشجر

فالريح هنا تأتي بسلطان غاشم يتسلّل إلى الكون من كل المنافذ/ بين/ فوق/ تحت/. وهذه مداخل لا تترك ركناً ساكناً ولا نفساً دون أن تعصف بها. وقدومها قدوم غضب وعذاب؛ فنحن نعرف من ورود «الريح» في القرآن الكريم أنها في حالة العذاب تأتي مفردة؛ كقوله تعالى: **﴿وأما عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية﴾**[13].

وإذا جاءت بصيغة الجمع فهي رحمة؛ كقوله تعالى: **﴿وأرسلنا الرياح لواقح فأنزلنا من السماء ماء فأسقيناكموه﴾**[14].

وعليه جاءت إشارة «الريح» هنا حاملة الويل والثبور للجسد

(13) الحاقة 6 وانظر ـ أيضاً ـ يونس 22 والذاريات 41 والأحزاب 9 وفصلت 16 والقمر 19.
(14) الحجر 22 وانظر ـ أيضاً ـ الأعراف 57 والنمل 63 والروم 46.

الميت في الوطن الخامل. ولكن القلب الوجل ينطّ خارج الموات ليتلبّس بدماء الشباب، وينطلق عبر لسان «الشابي» معلناً لنفسه الحياة، ويقول:

10 ـ فعجت بقلبي دماء الشباب
وضجّت بصدري رياح أخر

11 ـ وأطرقت أُصغي لقصف الرعود
وعزف الرياح ووقع المطر

ويدخل بذلك في ألفة مع الكون حوله؛ فهو يطرق مصغياً، وهذه حالة صفاء ومحبة وانتشاء؛ ولذلك فإنّه لا يداهم بريح تدمدم، ولكنّه يتلاقى مع «رياح» تعزف؛ لأنّه خرج من دار الإثم والخطيئة بريئاً نقيّاً؛ كخروج «لوط» من سدوم؛ فسلم من الريح، ولقي الرياح والرحمة. ويستقبل المطر الذي ينزل عليه نزولاً موقَّعاً «ووقع المطر» في تناغم مع عزف الرياح؛ فالمطر والرياح الكونيّة تأتي متجاوبة مع الرياح الناهضة في صدر الشاعر الذي هو الوطن بدماء شبابه الجديد الذي يتجاوز عصر الريح، ويدخل في عصر الرياح اللواقح التي تمدّ الزمن ببذور تحملها من الماضي المجيد ليحبل بها رحم الآتي؛ فيمتدّ العطاء، وينمو.

ولكن الأمر ليس بهذه السهولة؛ ولذا فإنّ حلم الشاعر يظل معلّقاً بين الرياح، وما يلبث طول التلهّف فيه أن يضنيه؛ فينشف منه الريق بعد أن يخطو خارج البيت التاسع والثلاثين؛ فيرفع كفّيه مستنجداً: (40 ـ 43).

ظمئت إلى النور فوق الغصون
ظمئت إلى الظل تحت الشجر

ظمئت إلى النبع بين المروج
يغنّي ويرقص فوق الزهر
ظمئت إلى نغمات الطيور
وهمس النسيم ولحن المطر
ظمئت إلى الكون أين الوجود
وإني أرى العالم المنتظر

وهذا اتحاد كامل بين الماضي والمستقبل؛ من حيث إنه وصف لفردوس ونعيم هو ماضي البشرية عندما كان أبوها آدم فيه قبل أن يقترف الإثم، ويهبط إلى الأرض. كما أن «الفردوس» مستقبل للنفوس الصالحة تجد فيه عوضاً لها من عنت عيش مرّ عليها. والشاعر ظامئ لهذا الفردوس الذي يصوّره لنا وكأنّه يراه مستدعياً إياه من ذاكرته، ومتخيّلاً له كمستقبل للأمّة. ولذلك يشتدّ الظمأ، ويضغط على القصيدة؛ وهو الحاجة إلى الماء الذي هو سبب الحياة، كما في الآية الكريمة: ﴿**وجعلنا من الماء كل شيء حيّ**﴾[15].

وهنا تأتي منافذ الوجود مطلباً للحياة؛ فالإشارات (إلى / فوق / تحت / بين) في هذه الأبيات تتخلّل عناصر الفردوس (النور / الغصون / الظل / الشجر / النبع / المروج / . . . إلخ) لتربط هذه العناصر بعضها ببعض؛ كي ينفذ الشاعر عبرها إلى ماء الحياة. وهذا يقف في مغايرة للمنافذ السابقة في البيت السادس؛ حيث النقمة والغضب من الشاعر ومن الحياة ضدّ الموت.

---

(15) الأنبياء 30.

وهذا الظمأ الذي يداهم القصيدة، جاء لأن الشاعر يقف بمفرده أمام دواعي الحياة؛ ولذلك فإنّه حينما يتنبّه إلى حالته تحت لهيب الظمأ، يتدارك الحال بأن يتوجّه نحو الأمّة في محاولة للانتصار على العطش؛ فيقدّم الحياة للأمّة(52):

إليك الفضاء.

إليك الضياء.

إليك الثرى الحالم المزدهر.

إليك الجمال الذي لا يبيد.

إليك الوجود الرحيب النضر.

إنّه يعرض على الأمة فردوسه الذي حلم به؛ ليجد الجميعُ نبع الماء؛ فيرتوون مجداً وحياةً، ويعد الأمّة إن هي فعلت ذلك قائلاً:

54 ـ فميدي كما شئت فوق الحقول

بحلو الثمار وغض الزهر

55 ـ وناجي النسيم وناجي الغيوم

وناجي النجوم وناجي القمر

56 ـ وناجي الحياة وأشواقها

وفتنة هذا الوجود الأغر

وهذه الأبيات المقتبسة تحمل إشارات متكرّرة ذات تردّد سريع ومتلاحق دون فواصل فيما بينها «كما في إشارات القوافي المكرّرة». ولذلك يشتدّ التعاهد فيها؛ إذ ما يلبث المتلقّي أن يخلص من واحدة حتى يجد الأخرى تُمسك به؛ مما يقوّي حركة القصيدة ويضاعفها، ولا يدع فرصة للسكون ينتابها من داخلها؛ فصار الارتداد ـ هنا ـ

تلاحماً واندفاعاً، وحوّل الاصطراع في القصيدة إلى تفاعل يتفجّر في روح المتلقّي الذي يقع في أسر النصّ، ويتلبّس به ويصبح «أثراً» له يتحرّك كالمسحور تحت سلطان السحر. وهذا هو النصّ الباقي الذي يظل «أثراً» يتجدّد مع كل قارئ، وفي كل قراءة.

نصّ القصيدة

1 ـ إذا الشعب يوماً أراد الحياة
فلا بدّ أن يستجيب القدر

2 ـ ولا بدّ للّيل أن ينجلي
ولا بدّ للقيد أن ينكسر

3 ـ ومن لم يعانقه شوق الحياة
تبخر في جوّها واندثر

4 ـ فويل لمن لم تشقه الحياة
من صفعة العدم المنتصر

5 ـ كذلك قالت لي الكائنات
وحدّثني روحها المستتر

* * *

6 ـ ودمدمت الريح بين الفجاج
وفوق الجبال وتحت الشجر

7 ـ إذا ما طمحتُ إلى غاية
ركبتُ المنى ونسيتُ الحذر

8 ـ ولم أتجنّب وعور الشعاب
ولا كبّة اللّهب المستعر

9 ـ ومن لا يحب صعود الجبال
يعش أبد الدهر بين الحفر

10 ـ فعجت بقلبي دماء الشباب
وضجت بصدري رياح أُخر

11 ـ وأطرقت أصغي لقصف الرعود
وعزف الرياح ووقع المطر

* * *

12 ـ وقالت لي الأرض ـ لما سألت
أيا أم هل تكرهين البشر؟

13 ـ أبارك في الناس أهل الطموح
ومن يستلذّ ركوب الخطر

14 ـ وألعن من لا يماشي الزمان
ويقنع بالعيش عيش الحجر

15 ـ هو الكون حيّ يحب الحياة
ويحتقر الميْت مهما كبر

16 ـ فلا الأفق يحضن ميت الطيور
ولا النحل يلثم ميت الزهر

17 ـ ولولا أمومة قلبي الرّؤوم
لما ضمّت الميت تلك الحفر

18 ـ فويل لمن لم تشقه الحياة
من لعنة العدم المنتصر

* * *

19 ـ وفي ليلة من ليالي الخريف
مثقّلة بالأسى والضجر

20 ـ سكرت بها في ضياء النجوم
وغنّيت للحزن حتى سكر

21 ـ سألت الدجى: هل تعيد الحياة
لما أذبلته ربيع العمر؟

22 ـ فلم تتكلم شفاه الظلام
ولم تترنّم عذارى السحر

23 ـ وقال لي الغاب في رقّه
محبّبة مثل خفق الوتر:

24 ـ يجيء الشتاء شتاء الضباب
شتاء الثلوج شتاء المطر

25 ـ فينطفئ السحر سحر الغصون
وسحر الزهور وسحر الثمر

26 ـ وسحر السماء الشجي الوديع
وسحر المروج الشهي العطر

27 ـ وتهوي الغصون وأوراقها
وأزهار عهد حبيب نضر

28 ـ وتلهو بها الريح في كل واد
ويدفنها السيل أنّى عبر

29 ـ ويفنى الجميع كحلم بديع
تألق في مهجة واندثر

30 ـ وتبقى البذور التي حُمّلت
ذخيرة عمر جميل غبر

31 ـ وذكرى فصول ورؤيا حياة
وأشباح دنيا تلاشت زمر

32 ـ معانقة ـ وهي تحت الضباب
وتحت الثلوج وتحت المدر

33 ـ لطيف الحياة الذي لا يملّ
وقلب الربيع الشذي الخضر

34 ـ وحالمة بأغاني الطيور
وعطر الزهور وطعم الثمر

* * *

35 ـ ويمشي الزمان فتنمو صروف
وتذوي صروف وتحيا أُخر

36 ـ وتصبح أحلامها يقظة
موشحة بغموض السحر

37 ـ تسائل: أين ضباب الصباح
وسحر المساء وضوء القمر؟

38 ـ وأسراب ذاك الفراش الأنيق؟
ونحل يغني؟ وغيم يمر؟

39 ـ وأين الأشعة والكائنات؟
وأين الحياة التي أنتظر؟

40 ـ ظمئت إلى النور فوق الغصون
ظمئت إلى الظل تحت الشجر

41 ـ ظمئت إلى النبع بين المروج
يغنّي ويرقص فوق الزهر

42 ـ ظمئت إلى نغمات الطيور
وهمس النسيم ولحن المطر

43 ـ ظمئت إلى الكون أين الوجود
وإني أرى العالم المنتظر

44 ـ هو الكون خلف سبات الجمود
وفي أفق اليقظات الكبر

* * *

45 ـ وما هو إلا كخفق الجناح
حتّى نما شوقها وانتصر

46 ـ فصدّعت الأرض من فوقها
وأبصرت الكون عذب الصّور

47 ـ وجاء الربيع بأنغامه
وأحلامه وصباه العطر

48 ـ وقبّلها قُبلاً في الشفاه
تعيد الشباب الذي قد غبر

49 ـ وقال لها: قد منحت الحياة
وخلّدت في نسلك المدّخر

50 ـ وباركك النور فاستقبلي
شباب الحياة وخصب العمر

51 ـ ومن تعبد النور أحلامه
يباركه النّور أنّى ظهر

52 ـ إليك الفضاء إليك الضياء
إليك الثرى الحالم المزدهر

53 ـ إليك الجمال الذي لا يبيد
إليك الوجود الرحيب النضر

54 ـ فميدي كما شئت فوق الحقول
بحلو الثمار وغض الزهر

55 ـ وناجي النسيم وناجي الغيوم
وناجي النجوم وناجي القمر

56 ـ وناجي الحياة وأشواقها
وفتنة هذا الوجود الأغر

* * *

57 ـ وشف الدجى عن جمال عميق
يشب الخيال ويذكي الفكر

58 ـ ومد على الكون سحر غريب
يصرّفه ساحر مقتدر

59 ـ وضاءت شموع النجوم الوضاء
وضاع البخور بخور الزهر

60 ـ ورفرف روح غريب الجمال
بأجنحة من ضياء القمر

61 ـ ورنّ نشيد الحياة المقدّس
في هيكل حالم قد سحر

62 ـ وأعلن في الكون: أن الطموح
لهيب الحياة وروح الظفر

63 ـ إذا طمحت للحياة النفوس
فلا بدّ أن يستجيب القدر

الفصل الثّاني

في الخطاب الشعري الجديد
مقاربة تشريحيّة

تنوير:

تعوّدنا ـ نظرياً ـ على تقسيم حالات تلقّي النصّ إلى حالتين؛ هما: حالة الإقناع، وحالة الانفعال، ولكن يبدو ـ اليوم ـ وكأننا في مواجهة مع معادلات نصوصية مختلفة تستلزم منّا إعادة تصنيف حالات التلقّي لدينا؛ وهي حالات أراها قد أصبحت ثلاثاً.

الأولى: أزليّة تقليديّة؛ وهي حالة (الإقناع) ذي التوصيل العقلي. وكينونة النصّ فيها منطقيّة؛ حيث يرتكز ـ في علاقاته الداخلية وفي تواصله مع القارئ ـ على منطق التعبير وتحديد الهدف. والمعتمد فيه على المعنى الذي يُسخَّر النصّ لإيصاله وتحقيقه؛ وهو رسالة ذهنيّة عقليّة غايتها الإقناع. وكان «القرطاجني» يسمّي ذلك (بالخطابة)[1] وهو مصطلح أخذ به النقّاد والفلاسفة العرب.

أما الثانية: فهي أزليّة ـ أيضاً ـ وتقليديّة وهي حالة (الانفعال)

---

(1) منهاج البلغاء 62.

التي تعتمد على التعبير الوجداني المرتكز على الحسّ المباشر الذي ينشأ عنه انفعال تلقائي. ويرتكز النصّ ـ هنا ـ على كينونته النحويّة الإنشائيّة؛ أي: على صناعة اللغة فيه، وعليه كان معظم الشعر الغنائي. ولكنه قد يتمازج مع الأول؛ أي: مع حالة الإقناع؛ وذلك في الشعر الذهني وشعر الحكمة، وعندئذٍ ينشأ ما سمّاه «القرطاجني» بالتمثيل الخطابي[2].

هاتان حالتان تقليديّتان عرفناهما فكرةً، وخبرناهما قراءةً. وبهما كان تفاعلنا مع النصوص القديمة. وفي ضوئهما كانت أحكامنا النقديّة على هاتيك النصوص، وهما حالتان فرضتهما النصوص نفسها، ومضى العرف الأدبي ـ بسببهما ـ فارضاً هويّة النّص من جهة، وماهية تلقّيه من جهة أخرى؛ فالنصّ العقلي الهادف للإقناع يكون فكراً. أما النصّ الهادف لإثارة الانفعال فهو شعر أو أدب. أي أنه نصّ جمالي قُصد منه أثره على النفس وليس ما فيه من منطق دلالي أو معنى ظاهري.

ولهذا فإننا لا نجد معضلة في التفاعل مع قول حمزة شحاتة في أغنيته لجدة[3]:

النهى بين شاطئيك عريق
والهوى فيك حالم ما يفيق
ورؤى الحب في رحابك شتى
يستفز الأسيرَ منا الطليق

---

(2) السابق 67.

(3) ديوان شجون لا تنتهي 43.

ومـعـانـيـك فـي الـنـفـوس الـصـديـا
ت إلـى ريـهـا الـمـنـيـع رحـيـق
إيـه يـا فـتـنـة الـحـيـاة لـصـب
عـهـده فـي هـواك عـهـد وثـيـق
سـحـرتـه مـشـابـه مـنـك لـلـخـلـد
ومـعـنـى مـن حـسـنـه مـسـروق
كـم يـكـر الـزمـان مـتـئـد الـخـطـو
وغـصـن الـصـبـا عـلـيـك وريـق
ويـذوب الـجـمـال فـي لـهـب الـحـب
إذا آب وهـو فـيـك عـريـق

نعرف ـ هنا ـ أن شحاتة لا يخبرنا عن ماهية علاقته بهذه المدينة، ولكنه يسعى إلى إيداع حسّه الجمالي في شعره؛ ليثير في نفوسنا انفعالاً مماثلاً، به نستشعر هذه الحالة الشاعرية التي تؤسّس فينا إحساساً تتماثل أمامه جمالية النصّ؛ فينشأ في مخيّلتنا كشعور جمالي؛ فالنصّ إذاً يهدف إلى إثارة الانفعال، وليس لدينا أي مشكلة ـ هنا ـ مهما كانت صفة المتلقّي سناً أو ثقافة. ولكن الأمر ينتقض علينا حينما نقرأ قول عبد اللّه الصيخان يخاطب وطنه(4):

إنني واقف خلف ظهرك مفتتحاً وجعي باعتذار المحبّين
حين يطول النوى، خاشعاً من محيّاك يا وطناً نتعالى به
غيمنا إذ يجف بنا الورد. سلوتنا في مساء التغرّب، في

(4) جريدة الرياض 15/ 2/ 1405هـ عدد (5982).

الصبح وردتنا ورغيف الفقير وأنت البسيط، البسيط
فقل للعصافير إن الفضاء مديح اتساع لعينيك كي
لا تطير فإن العصافير خائفة، فكن وطني شجراً ممعناً
في الهدوء لكي تعتلي ذروتك.
وكن في المساء حنيناً عليها لكي تمنح السر لك
سماء لنا وسماوات لك.
وأنت فضاء البياض إذا ما استفاض على القلب شك
وأنت الشهادة فيمن هلك
سماء لنا
وسماوات أوّلها أنت آخرها أنت، وأنت لنا الضوء إذ
يستدير الحلك.

أمام نصّ كهذا تتوقّف حالة التلقّي حائرة؛ لأنه ليس نصّاً عقلياً يهدف إلى الإقناع، كما أنه ليس نصّاً انفعالياً؛ لأن الانفعال حالة فطرية حسيّة؛ من طبيعتها المباشرة والسرعة والتلقائية. ولو عالجنا هذا النصّ على هذين المستويين لتمنع علينا تقبّله كنصّ جميل أو كنصّ عقلي.

إنه نصّ يعتمد على مستويات دلالية متضاعفة؛ وذلك لأنه قام على انتهاك قواعد العرف النصوصي التقليدي في إبداع الشعر: انتهك قواعد الوزن وقواعد التركيب السياقي؛ حيث قام على جملة شعرية متمدّدة تمازج فيها بحران عروضيان هما المتدارك والمتقارب. مثلما انتهك قواعد التناسق الدلالي. إن الشاعر ـ هنا ـ يبني دلالة سياقية فيها ينبثق وطن جديد لم يكن بعد. وهذا يتطلب

منا إسهاماً في إقامة الدلالة وتخيّلها. إنه لا يصف لنا وطناً ـ كما فعل شحاتة ـ ولكنه يرسم لنا صورة تخييلية لشيء محتمل. والشيء المحتمل لا يمكن إدراكه إلا بعد إعمال الذهن لتصوّره تخييلاً، وليس واقعاً. إننا أمام صورة شاردة أطلقها الشاعر وأرسل فينا عناصرها المكوّنة من: الأنا المبدعة / والمخاطب «الوطن» / والعصافير / والسماء. وهذه تتداخل بعضها مع بعضٍ في علاقات من: الوجع / والنوى / والخشوع / والتغرّب / والخوف / والشك / وتتقاطع معها موجات دلالية من: اعتذار المحبين / ومحيا الوطن / والسلوة / ورغيف الفقير / والبسيط / والشجر / والهدوء / والشهادة / ويلفّها أجواء من مساء التغرّب / والصبح / واتّساع العينين / وفضاء البياض / والضوء إذ يستدير الحلك.

هذه «الإشارات»، المتصارعة خارج النصّ، تدخل في النصّ ليُقيم لها الشاعر سياقات تشبكها في علاقات لم تكن لها في الخارج؛ مما يجعلنا أمام دلالة تنشأ من داخل النصّ، ولا تستند إلى أية براهين خارجية؛ وهذا يحتّم علينا أن ننظر إلى هذه الجملة الشعرية بمنظار يستجيب لإبداعها، ولا يفرض عليها قيماً سابقة عليها، ومن هنا فإننا نصل إلى ما أراه نوعاً جديداً من حالات التلقّي النصوصي؛ وهو:

الحالة الثالثة: وهي حالة «الانفعال العقلي». إنها حالة انفعال؛ وهذا يضمن للنصّ شرط وجوده الجمالي، ولكنه ليس انفعالاً عاطفياً؛ وإنما هو انفعال عقلي؛ أي أن العقل يسعى لكي يستعير من العاطفة إحدى صفاتها وهي «الانفعال». إنه نوع من الخلط بين الوظائف العضوية للإنسان؛ فكما قامت الرمزية على تراسل الحواس فإن الشعر ـ هنا ـ يقوم على تراسل الوظائف. إنه نوع من تدجين

العقل وترويضه ليكون «إنسانياً» أو هو ترقية للعاطفة وترفيع لها لتكون انتظاميّة ومهذّبة. ومهما كان أمره فهو ليس سوى استجابة قرائية لمتطلّبات النصّ الجديد. وهو نصّ يرتكز وجوده على «نحويّته» التي هي نحويّة حدث وسياق. وليست نحويّة تركيب قول. وهذا يجعله مختلفاً ومتميّزاً عن النصّ العقلي، وهذه النحوية النصوصية ليست إنشاء تلقائياً ينبع من الوجدان الفطري للمبدع أي ليس إبداعاً فطرياً هائماً، ولكنها توظيف إبداعي للجمال. فالجمال ـ هنا ـ يتمّ توظيفه نصوصياً ليس لغاية جوهرية مستقلّة فيه؛ ولكن لتأسيس نصّ إشاري حرّ الدلالة. والنصّ هنا «دال عائم»[5] موجود في النصّ كقيمة حضورية. بينما «المدلول» إمكانية قرائية غيابية تتأسّس من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبي، وسياقات دلالاتها الكبرى؛ وهي دلالات تسمو فوق مستوى الدلالة الصريحة للنصّ، وتتعانق كإمكانية ضمنيّة يحبل بها النصّ وهي جنين أزلي موجود في الرحم أبداً. إنه جنين أسطوري لا يمل النصّ من حمله في رحمه، ويظل طرياً لا يشيخ ولا يتلاشى.

هذه هي «الشاعريّة الجديدة» **إمكانية إبداع جديد تفرض نوعاً من التلقي الجديد**؛ فالنصّ قام إبداعاً على علاقات جديدة، ولا بدّ للقراءة أن تقوم على مستويات جديدة تستجيب لغايات النصّ الجديد. وهذه هي حالة «الانفعال العقلي».

إذاً نحن أمام ثقافة نصوصية جديدة تفرض علينا موقفاً جديداً؛ وهو موقف تم اكتسابه حضارياً بأسلوب بنيويّ هرمي؛ حيث مارسنا

---

(5) راجع للتفصيل حول هذه المفهومات: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير 41 ـ 55.

تاريخياً تلقّي أنماط شعريّة متباينة ومتنوّعة، أطولها باعاً هو «العمودية» وهي ـ كما حدّها المرزوقي[6] ـ قصيدة تقول، تقول عن الشاعر وتعني وتنصّ فيما تقول، وعلى ما تقول. وتصدر عن الشاعر كانعكاس للعالم الخارجي على وجدانه «أو على فكره كما في شعر الحكمة». إنها إذاً تعتمد على المحاكاة كما في الأدب «الكلاسيكي». ودور القارئ فيها دور استهلاكي. إنه يتلقّى النصّ بمعانيه وصياغته ليجد فيهما المعنى الجليل في اللفظ القليل، وشعرنا العمودي مع ما صاحبه من نقد يؤكد ذلك ويقرّره.

ولكن لا بدَّ أن أشير ـ هنا ـ إلى أن صفة «العمودية» لا تمثّل بإطلاقٍ هويةَ كل الشعر العربي؛ لأن شعرنا ـ منذ جاهليّته وعبّاسيته ـ فيه اتجاهات شعريّة غير عمودية. وما كانت العمودية إلا بعد أن رسخت قواعد التقليد والمحاكاة فيما صار شعراً يلتزم بعمود الشعر العربي، وتمّ تجسيد ذلك في شعر البحتري. ويجب أن نفرّق ـ هنا ـ بين وحدة الوزن وعمود الشعر، إذ إن عمود الشعر شيء غير الوزن، وهذا أمر نعرفه من حدود «المرزوقي» لعمود الشعر. كما أن اتفاق أبي تمام مع البحتري في الأوزان لم يجعل أبا تمام شاعراً عمودياً؛ فالوزن ـ إذاً ـ سِمة جمالية قابلة للتوظيف شعرياً؛ سواء في شعر عمودي أو في غيره من الشعر.

ويقابل العمودية ـ في هذا العصر ـ ويتعارض معها قصيدة الوجدان الذاتي: القصيدة «الرومانسية»؛ وهي تختلف عن العمودية التي «تقول» لأن هذه «تعبّر» وهذا التعبير هو عن الذات المبدعة؛ فهي كالعمودية انعكاس لعالم، ولكنه ـ هنا ـ عالم داخلي. وتتحرّر

---

(6) المرزوقي: شرح الحماسة جـ 1.

القصيدة «الرومانسية» من سلطان العقل، ولكنها تخضع بكليّتها لسلطان العاطفة. ومحورها هو الوجدان الفردي، ويظل القارئ معها مستهلكاً للنصّ يتلقّاه لينفعل؛ أي أنها ترتكز على الانفعال كتابة وقراءة.

ومع هذين النمطين الشعريّين نجد شعراً جمالياً خالصاً؛ مثل شعر الوصف؛ وهو شعر يعتمد على «التصوير» ويقترب كثيراً من المحاكاة. وهو يختلف عن «العمودية» من حيث إن القصيدة «الجمالية» تعتمد على التخييل اللغوي لصياغتها فهي قصيدة خالصة الأدبية، بينما العمودية تركّز على معنى القول و«مشاكلة اللفظ للمعنى» كما يقول «المرزوقي»، فالمعنى فيها ركيزة أولية بينما الركيزة في «الجمالية» هي التخييل الأسلوبي.

وبعد ذلك تأتي القصيدة الحديثة لتحاول تنمية الوجدان؛ لكي يصبح وجداناً جمعياً مثلما تحاول تهذيب العقل ليكون انفعالياً. ومن هنا يدخل القارئ بكل قواه العقلية والوجدانية ليكون فاعلاً مشاركاً في صناعة النصّ؛ فهو ـ هنا ـ يُنتج نصّاً، وليس يستهلك قولاً أو ينفعل بتعبير؛ لأن القصيدة الحديثة لا تكتفي بأن تقول فقط، أو أن تعبّر فقط، أو أن تصوّر فقط، وإنما هي تسعى إلى توظيف ذلك كلّه؛ لتجعل منه احتمالاً نصوصياً لعالم جديد ليس انعكاساً لأي عالم قائم سواء في الخارج أو في الداخل. وما دام الأمر يرتكز على التوظيف، فإنه من الحتميّ أن يكون تحقيق ذلك قضية قرائية؛ لأن النصّ يحمل إمكانات نصوصيّة قادرة على الانفتاح، وتسعى إلى بناء وجدان جمعي وإلى دلالات شموليّة كليّة. وهذه لا يمكن تحقّقها إلا بمشاركة القارئ في إقامة دلالات النصّ؛ وذلك بعد أن أصبح النصّ نظاماً من الإشارات الحرّة بها تتعدّد مستويات الدلالة وتتنوّع.

والقراءة الحديثة «تتضمّن النيّة في مضاعفة تلك الأنظمة» كما يقول رولان بارت[7].

وهذا معناه أننا دلفنا مع النصّ الجديد وبسببه إلى عصر ثقافي جديد هو عصر القارئ. ويكون الإبداع نفسه عمليّة قراءة للزمن وللكون، وعاقد الربط ـ هنا ـ هو «التشريح» النصوصي إبداعاً وقراءةً؛ فالمُبدع يشرِّح ذاكرته الحضارية مستنداً إلى حسّه الجمعي بذاته وبعالمه الدائر فيه عطاءً وأخذاً. والقارئ يشرِّح النص بناءً على «تلاحمه» معه، بعد أن أصبح انبثاقاً لغوياً لعالمه الذي يشترك فيه مع «المُبدع»، ومع الموروث الرافد للإبداع، ومع الحسّ الجمعي الذي صاغ فكره ووجدانه وتفاعل بهما مع النصّ. وهذا يعني أن النصّ عالم ينتصب أمام الزمن أو هو «مجرّة من الإشارات» كما يقول التشريحيون[8].

من هذا المدخل الذي أردت أن أؤسّس فيه مفهوم التلقّي الجديد الذي يقوم على «الانفعال العقلي» ويستند إلى القارئ كمنتج للنصّ وصانع لدلالاته أخطو ـ الآن ـ نحو مادة هذا الحديث لأمارس وظيفة قرائيّة تقوم على تشريح النصّ، وأدخل إلى ذلك من مداخل هي:

1 ـ المداخلة النصوصيّة التشريحيّة:

يعتمد وجود الجملة الشعرية في النصّ الجديد على علاقات استثنائية غير اصطلاحية؛ وهذا انتهاك شاعري للاصطلاح، ومسعى

---

(7) الخطيئة والتكفير 141.

(8) السابق 50.

لإقامة شرط جمالي مبتكر للجملة داخل سياقها الشاعري الذي تتأسّس به مثلما يتأسّس بها، ومن الجملة تنمو علاقات هرميّة تتشابك بها سائر عناصر النص لتكوّن دلالاته الكليّة. وسأبدأ مداخلتي النصوصية هذه مع جملة شعرية أنطلق منها إلى أثرها التشريحي المفتوح، والجملة هذه هي:

خدر ينساب من ثدي السفينة.

هذه جملة من الشاعر «محمد الثبيتي» تأتينا إخبارية قاطعة وتبدأ بصوت مطلق هو كلمة «خدر» المنكّرة وتتعاقب بعدها أصوات تبدو في البدء عادية: ينساب / من / ثدي.

إنه لأمر عادي أن ينساب الخدر من الثدي، ويكاد ذلك أن يكون ثقافة عصريّة مشاعة حيث نسمع كثيراً عن سرطان الثدي المنتشر، ولهذا فإن الجملة بعناصرها الأربعة الأولى تبدأ بدلالات تاريخية اصطلاحية يعرفها كل قارئ. ولكن الجملة تنعكس على نفسها بمجرّد أن نصل إلى الصوت الأخير فيها؛ وهو كلمة «السفينة». وهو صوت يحمل قيمة عضويّة في هذه الجملة؛ لأنه سيتولّى قلبها من جملة اصطلاحيّة عادية إلى جملة بلاغيّة تعتمد على الاستعارة، وتستعين في دلالاتها على «الغياب» بدلاً من دلالة «الحضور» التي كانت توجّه الجملة قبل ورود كلمة «السفينة». وهذا يجعلنا نتعامل في هذه الجملة على مستويين من الدلالة: الأول عادي تقريري في عناصرها الأربعة الأولى «خدر ينساب من ثدي». وهذا لا بدَّ من حدوثه لأننا نقرأ الجملة مرتّبة مثلما هي مكتوبة على الورق؛ ولذلك فإن الكتابة وهيئتها تمثّل جزءاً هاماً من صنع الدلالة من حيث تأثيرها على استقبالنا للمكتوب.

أما المستوى الثاني للدلالة فهو مستوى بلاغي، وإن كان تقليدياً

لأن «الاستعارة» أسلوب جمالي قديم، ولست أذكره ـ هنا ـ إلا لوجوده كأثر صانع للمرحلة الدلالية الثالثة التي أسعى إلى سبرها من داخل هذه الجملة.

وفي المستوى الثاني يكون دور الصوت الأخير أقوى من كل الأصوات السابقة؛ لأنه هو الذي حوَّل دلالتها من حالة الحضور إلى حالة الغياب. وهذه الحالة تقوم على علاقة «الخدر» بالسفينة حيث صارت السفينة جسداً حيّاً، ولكن هذا الجسد الجامد ما إن يتحوّل إلى جسد حيّ في نهاية الجملة، حتى تلاحقه لعنة البداية فيُصيبه «الخدر». بل إن الخدر كان قدراً سابقاً على «الحياة» لأنه كان فاتحة الجملة. وهو حينما أصاب السفينة أصاب أهمّ ما فيها؛ وهو ثديها. ومن هنا تنشأ لدينا صورة لحياة مأمولة هي (السفينة) والأمل ليس جوهرياً فيها، ولكن لما سوف تدره من أسباب الحياة للآخرين عن طريق (ثديها) ولكن هذا الأمل يُصاب بكارثة «الخدر» الذي ينساب منه. وهذه الكارثة تُنذر بالانتشار لأن فعلها «انسيابي». ولذلك فإن الشاعر يأتينا مُنذراً حين يقول بعد هذه الجملة:

هـــذه أولـــى الـــقـــراءات وهـــذا

ورق الـــتـــيـــن يـــبـــوح.

ورق التين ـ هنا ـ يبوح ويفضح بينما هو ـ في الذاكرة ـ يستر ويغطّي. ولنحاول ـ الآن ـ إعادة ترتيب تفاعلنا مع هذه الجملة بأن نضعها داخل سياقها فنقرأ من قصيدة «التضاريس» قول «محمد الثبيتي»:

---

(9) عن مصطلح (الشاعرية) والجملة الشاعرية، راجع الخطيئة والتكفير ص ص 89 ـ 104.

جــئــت عــرافــاً لــهــذا الــرمــل
أســتــقــصــي احــتــمــالات الــســواد
جــئــت أبــتــاع أســاطــيــر
ووقــتــاً ورمــاد
بــيــن عــيــنــي وبــيــن الــســبــت
طــقــس ومــديــنــة
خــدر يــنــســاب مــن ثــدي الــســفــيــنــة
هــذه أولــى الــقــراءات وهــذا
ورق الــتــيــن يــبــوح

الآن تفجعنا الجملة إياها حينما نقيم العلاقة بينها وبين ما سبقها من جُمل؛ حيث نجد «الخدر» صورة أخرى لمعوقات تقوم بين عيني الشاعر وبين السبت. هذا السبت الذي هو راحة مفترضة ينأى بعيداً عنا ويقوم بيننا وبينه: طقس / ومدينة / وخدر ينساب / والطقس يمثّل حالة زمان ومكان لأنه تغيّر زماني ومكاني، بينما المدينة مكان وحضارة، أما الخدر فطلائع مرض. وهذه كلها مشاهد لاحظها هذا «العرّاف» الذي جاء لهذا الرمل مستقصياً لاحتمالات «السواد». والسواد ـ تاريخياً ـ حياة ونماء، وكان العرب يُسمّون الخضرة سواداً؛ ولذا سمّوا العراق بأرض السواد؛ لأنها الخضرة على مشارف الصحراء؛ فالسواد إذاً حياة ولكنها حياة فيها إبهام وأسرار. ومن هنا احتاج الشاعر إلى أن يكون «عرّافاً» وإلى أن يستقصي. وفي مقابلة الحياة «السواد» يتراءى في الأفق موات يتمثّل بالأساطير؛ وهي حكايات ماتت جذورها. ومع الأساطير نجد «الرماد» وهو خمود اللهب وانطفاؤه.

إذاً نحن في مواجهة منذ البداية مع نوع من العلاقة الدلالية بين الموت والحياة. نوع غريب ومخيف، فما إن تنشأ بوادر الحياة حتى تفجعها أعراض الموت؛ فتنتصب أمامنا أولى قراءات هذا العرّاف.

خدر ينساب من ثدي السفينة.

هذه دلالة شاعرية تظهر ـ في شعرنا الحديث ـ كحساسية أوليّة تجلّت عند «محمد الثبيتي» في قصيدة التضاريس في علاقة نصوصية تتداخل بقوة مع أشعار «عبد الله الصيخان» المهندس الأول لهذه الدلالة. وقد نشأت عند «الصيخان» منذ وقت مبكر نسبياً في زمن التجربة الشعرية الشابة في المملكة؛ وذلك في قصيدة وصفها الشاعر بأنها «مرثيّة» وصدَّرها بعنوان نموذجي تأسّست منه هذه الدلالة. والعنوان هو (ومات بشير عريساً)[10] نشرها «الصيخان» في عام 1399هـ (1979م) ولا بدَّ أن أوردها كاملة لأهميّتها في هذا السياق:

ـ 1 ـ

قم من النوم
فالقناديل ناظرة
والدفاتر والكتب المدرسية
والدروب البعيدة
والعيون التي حملتك
تناسل فيها الطريق
قم من النوم
إنك سيّد هذا الزمن.

---

(10) مجلة اليمامة 19/1/99هـ عدد (538) ص 50.

ـ 2 ـ

ومات بشير عريساً
قم من النوم
يا سيّدي
كيف يُنعى الجواد ولم
يقتل الشوط بعد
قم من النوم
امرأة تشتهيك تزف إليك
ارتدِ الآن (مشلحك..
تنسف هذا العقال..
أو.. بهذا الكفن..

ـ 3 ـ

قم من النوم
احمل الآن شاهدة القبر
..
تصبح للعرس شاهدة
أمك الآن واقفة.. فوق
سيف الترقّب
والرفاق أتوا
يحملون المباخر
تناسلت فيهم
فهذا أوان التمازج..
قم من النوم

إني أجيء إليك
أنفض عنك التراب
وهذا الوسن.

في هذه القصيدة يفتح «الصيخان» أُفقاً جديداً في الشعر السعودي الحديث، أفقاً يقوم على التوظيف الدلالي لكل ما هو إنساني؛ فنجد أن ما هو عادي ومنزلي وسوقي يصبح شاعرياً وجمالياً؛ فالمشلح والعقال والمباخر تأتي ـ هنا ـ ليس لتزيين النصّ وترصيعه بديكور محلي، وإنما لتوظيفها كعناصر دلالية ذات رصيد نفسي هائل لدى القارئ. ومن هنا يدخل القارئ كعنصر فعّال في النصّ، وتتحرك معه القصيدة لا كنصّ يقول، وإنما كمجرّة من الإشارات الشاعرية تدل وتوحي وتنفث سحرها في مخيّلة القارئ لتصنع أثراً جمالياً يتمدّد؛ فيكون شعراً فوق القصيدة، ودلالة فوق المعنى، وتكون الكلمة إشارة قابلة لكل أنواع الدلالات ومهيّأة لأن توظّف نفسها في أفق السياق الشعري المتجدّد، فهي إذاً أثر مطلق، وليست مجرد معنى محدّد.

ومن هنا ـ أيضاً ـ تأتي جملة العنوان «ومات بشير عريساً» لتكون نواة دلالية تنمو شعرياً وتنتشر في قصائدنا الحديثة حيث تتردّد عند «عبد الله الصيخان» في أشعاره الأخرى وعند «الثبيتي» وعند «محمد الحربي» في صورة موت البشير أو الخدر يصيب ثدي السفينة.

والدلالة ـ هنا ـ في تعارضها الثنائي بين الحياة والموت حيث يموت العريس وهو ليس عريساً فقط ولكنه «بشير» وكونه بشيراً يجعله بطلاً اجتماعياً، وليس بطلاً ذاتياً؛ لأن البِشْرَ فرحٌ ينفتح على

الآخرين. وهذا ينقلنا من الدلالة الخاصة والمرئية الذاتية إلى الدلالة الكليّة؛ ولذلك فإننا نلحظ أن الموت ليس فناء حسّياً، ولكنه شيء ضد الحركة والفعالية، إنه موت مثل النوم؛ ولذا تكرّرت جملة «قم من النوم» ست مرات في جوّ حزين ومحرج؛ حيث القناديل تكشف صورة «بشير» والعيون تحمله وقد تناسل فيها الطريق وامرأة تشتهيه؛ فهو ـ إذاً ـ في حالة اختفاء عن دور ينتظره؛ حيث يجب أن يكون عريساً لهذه التي تشتهيه، ويجب أن يكون فارساً لمهرجان هذه الليلة المنتظرة. ولهذا فإن الدلالة ـ هنا ـ دلالة «غياب» عضوي؛ إذ لا عرس بلا عريس. وليس لنا أن نلغي لحظة العرس هذه؛ لأنها أساس القصيدة، وهذا يحتّم علينا ـ دلالياً ـ تحريك بشير في هذا العرس الذي هو عرس عربي، وبطله عربي، والحياة والموت ـ هنا ـ عربيّان ـ والذي صنع عروبة القصيدة هو المشلح والعقال والمباخر. وهذه هي دلالة التوظيف التي صنعت هويّة النصّ، وجعلت المشلح والعقال عنصرين أساسيين في القصيدة، وليس مجرّد زينة وديكور. وتأتّت للنصّ دلالته الكليّة التي بها يؤسّس «الصيخان» في شعرنا الحديث قيمتين شعريتين متميّزتين؛ إحداهما توظيف المصطلح الشعبي في الشعر؛ ليكون دلالة جمالية ترتفع عن الابتذال والتقليد، وتنهض من داخل النصّ كقيمة شعرية تفتح إمكانات النصّ للقارئ؛ ليؤسّس منها أبعاداً دلالية تضيف إلى النصّ شيئاً جديداً مع كل قراءة له. وهذا موقف شاعري شجاع اتخذه «الصيخان» وطوّره ببراعة فائقة، كما في قصائده «تلويحة لمليحة

---

(11) انظر مثلاً (حركات في زمن الخروج) ـ مجلة (إبداع) أبريل 1984 ص ص 52 ـ 53.

أخرى» وفي «وطن وحبل» وفي «هواجس في طقس الوطن» وسواها من القصائد.

والأخرى هي ما نحن بصدده فيما يتعلق بثنائيّة «موت البشير» التي تمدّدت في شعرنا الحديث، حتى لنكاد نراها عند كل شعرائنا الشباب ولقد رأيناها عند «محمد الثبيتي» في خدر «السفينة» كما أننا نجدها عند «محمد الحربي» حيث ينمو «بشير» دلالياً؛ فينهض من نومه لا ليكون عريساً؛ فهذا لم يتحقّق ـ بعد ـ ولكن ليكون غريباً، كما نراه في قصيدة «قاسم الأسود»[12] للحربي:

غريب على أهله.

خارج للصباح.

إلى عشّه في الجراح.

يداوي العصافير

يُطعمها حبّه

ويداوي الرياح بمعطفه

ادخلي

ادخلي

أتعبوك بعاهاتهم

ضيّعوك ـ ادخلي

ويداوي الغصون

يحدّثها

---

(12) محمد جبر الحربي: ما لم تقله الحرب ص 5.

احملي
احملي
ثمراً للصغار ولا تعجلي
ويداوي مواجعه
آه يا زمناً
كيف لو كنت لي.
كيف لو.
هند تتبعني للحصاد.

* * *

هذا «بشير» يتمنى أن لو كان الزمن له ليظفر بهند ويشرعان بالحصاد. وهذا معناه أن بشير النائم / قد صحى مستجيباً لنداء «الصيخان» ولكنها صحوة «الغريب» لأن «بشير» عندما صحى صار اسمه (قاسم) وفقد يديه ووجهه، كما يقول لنا «الحربي» في القصيدة نفسها:

غريب على ماء دجلة.
يبحث في بردى عن يديه
وفي النيل عن وجهه
أين وجهي يا هند
أين يدي
تركتها جانبي أمس
كان الرماد بكفّي
أين يدي؟

هنا نجد أن بشير العربي ذا المشلح والعقال ليس بطلاً إقليمياً، ولكنه بطل قومي يداه في بردى ووجهه في النيل. وهذا تمدّد جغرافي وسع دائرة الصورة. مثلما أن له وجوداً تاريخياً يتمثّل في ماضٍ كان جسده فيه كاملاً؛ حيث يقول عن يده ووجهه «تركتهما جانبي أمس» ولكن هذا «الأمس» خلَّف «رماداً» ومع الرماد فقد البطل وجهه ويده.

والرماد هو أحد كوارث «بشير العربي» خلّفته مباخر العرس / المأتم فلاحقنا ـ هنا ـ مثلما لازمنا عندما ابتاعه عراف «الثبيتي» في «التضاريس».

ولكن ضياع الوجه واليد ليس موتاً، وإنما هو غياب يحمل داخله إمكاناً دلالياً ينمو في الآتي؛ ولذلك فإن «غجرية الريف» توسع الدلالة حيث تقحم صورتها فيها «من قصيدتها هوية فدائي»:

أنا أتيت

صرخة بألف وجه

أتيت دون كف

لأنني دفنتها هناك نخلة

ويوم أن أعود استردّها بألف أصبع

وحينها نستأصل الأورام من حبيبتي.

وهذا التكامل الدلالي يفضي بنا إلى معالجة نصوصية أخرى ننتقل معها إلى هوية الخطاب الشعري الجديد، كما تقدّمه لنا نصوص هذا الشعر؛ وهو الخطاب العام الذي يمثّل مدخلاً ثانياً إلى القصيدة الجديدة؛ كما نفصّل فيما يلي:

2 ـ قصيدة الخطاب العام:

عندما يضع «الصيخان» أمامنا جملة «ومات بشير عريساً» ويصدرها على أنها «مرثية» فإنه لا يفوتنا الدور العضوي لحرف العطف «واو» الذي يفرض علينا التفكير بالجملة على أنها دخول إلى سياق ذهني يجب علينا استحضاره زمن التلقّي؛ فالعطف يتطلّب معطوفاً عليه. ولكن المعطوف غير حاضر أمامنا؛ إذاً هناك غياب لا بدّ من إحضاره. كما أن لكلمة «بشير» دلالة تاريخية ونفسيّة وسياقيّة متمدّدة. والنفس مدفوعة إلى استحضار كل المخزون الذهني لهذه الكلمة، وهذا كله دلالة غياب. ومع حرف العطف وكلمة «بشير» ترد كلمة «عريس» وهي ذات دلالة عضوية؛ لأنه لا عريس إلا بعروس، وإنه لمن العسير أن نحضر كل مجالات السياق الذهني المحتملة لمثل هذه الجملة:

ومات «بشير» عريساً.

خاصة ما يتعلّق بحالة التوقّع والانتظار، وكأن الجملة بيان شعري عن حالة إنسانية مأساوية، يعمقها ما لكلمة «بشير» من رصيد ذهني عميق، ثم حضور العروس بجانب العريس. وهذا يجعل ما هو غائب في الجملة أكثر مما هو حاضر، ويستلزم الوجود الفاعل للقارئ ليصنع دلالات الغياب؛ وهي دلالات مهيّأة للتمدّد قرائياً مما يجعل هذه الجملة وحدة دلالية أو «صوتيما شعرياً» انتشر أثره حتى تمدّد عند شعرائنا الآخرين، ولكن تمدّده تم بطريقة بنيوية حيث نما نموّاً عضوياً حتى أصبح صورة تتشكّل شعرياً وتتّسع دلالياً؛ فبشير في هذه القصيدة يظهر أمامنا، كما قدمه «الصيخان»:

إنك الآن سيد هذا الزمن.

ولن يفوتنا ـ هنا ـ أن نلمس علاقة الزمن في هذه الجملة، فبشير يصير سيّداً «الآن» أي في هذه اللحظة: لحظة الشعر؛ وذلك لأنه عريس يُشتهى ويُنتظر. وهذه الآنية بتخصيصها شعرياً تتضمّن نفي سيادة الماضي، أما سيادة المستقبل فإنها احتمال قائم تفتحه إشارة «هذا الزمن».

ولذلك فإن «السيادة» صارت إشكالية دلالية عند «الصيخان» لا تمنح إلا للبطل. وستكون لبشير إن هو قام من نومه وارتدى مشلحه، أما إن عجز عن ذلك فستكون السيادة إذاً لأول محقّق لشروطها كالحجر الفلسطيني:

هو الحجر الفلسطيني[13]
سيّد وقتنا هذا
وأجمل ما يزف به الحبيب إلى الحبيبة

* * *

هو الحجر الفلسطيني
سيّد من يجيء ومن يروح ومن
سيصرخ بين مبنى الأمن والفيتو.

هذا تبكيت لبشير الذي يموت عن عروسه؛ فيجيء الحجر ليأخذ السيادة عنه، ويكون:

أجمل ما يزف به الحبيب إلى الحبيبة.

هذه «زفّة» البطل بديلاً عن زفّة المأتم لليلة العرس؛ فالسيادة إذاً

---

(13) كتاب الأمسية الشعرية الصادر عن الأمانة العامة لجائزة الدولة التقديرية ـ الحفل الثاني 1405هـ، ص 54.

لبشير العريس، وليست لبشير الميت، ولكن هذا الزفاف مرحلي فقط؛ لأن السيادة ـ هنا ـ مقيّدة بالوقت: «سيّد وقتنا هذا» ـ بينما سيادة بشير مرتبطة بالزمن «سيّد هذا الزمن»، والوقت جزء من الزمن. ومن هنا فالحجر يأخذ بعضاً من السيادة كتحدٍّ لبشير النائم، ولكن السيادة تظل إمكاناً قائماً لبشير متى ما قام من نومه؛ ولذلك فإن الحجر غير العاقل صار سيّداً للعاقلين وهي الدلالة التي يشير إليها استخدام الاسم الموصول «من» التي هي للعاقل؛ ولذا صارت الدلالة ـ هنا ـ لتحريك إمكانات الانتعاش للدلالة السابقة؛ حيث أخذت منها أجزاء لتمنحها للحجر، أقصد الوقت الذي هو جزء من الزمن، والاسم «من» الذي حمل مواجهة سافرة بين الحجر الجماد و«بشير» الحي «ولكنها حياة الخدر» مما أعطى الحجر سيادته المرحلية.

وهذا يؤدي إلى نشوء دلالة شعرية جديدة في العلاقة بين العريس والعروس تلك العروس الصامتة في قصيدة «ومات بشير عريساً». كانت صامتة ومنتظرة، ولكن صمتها كان صمت التربّص وانتظار لحظة «السيادة» حتى إذا ما أطال أمدها تفجّر الصمت على لسانها صارخاً:

ينمو جدول غضبي كاللعنة في الأحداق
ويخضب كل مساحاتي
يغرقني في بله العشق الماثل في وجهي
وأنا أبقى
تلك الليل الهائم في أوراق الدنيا
تلك الرمل الضائع تحت الأقدام.

وأظل المفتونة فيك
المجنونة زمناً في عينيك.
المتفوحة مدني.. للشمس.. وللعشاق.

* * *

هكذا تصرخ «المرأة» بعد أن حرّرتها «غجرية الريف» من ربقة الصمت المضروب عليها وراحت تعلن:

يسقط عنفي في أمن العينين المغرق.
يأسرني.. وأجثو للّه أصلي
امنحني العتق.. من الصمت المضروب.
جواري
اكسر دائرتي
كي أركض في ميدان الرفض.. وأهرع نحو الأيدي
وأعابث تلك، الآتين إلى بركة نفسي الضحلة.
لكن.. حبك يبقى.
تلك القيد.
وذاك الشيء المطلق.

حبّه قيد لأن «بشير» لما يتيّقظ ـ بعد ـ من نومه. ولكنه أيضاً شيء مطلق؛ لأنه قيمة شاعرية مطلقة الدلالة؛ ولهذا فإن «المرأة» لا تأتي وتكسر صمتها فقط، ولكنها تأتي غازية مشرعة رايتها فتفرض

(14) قصيدة للمدن المفتوحة للشمس وللعشاق. جريدة الجزيرة 13/8/1402هـ عدد (3562). وهي شاعرة سعودية ترمز لنفسها بـ (غجرية الريف) أو (غيداء المنفى) ونشرت قصائدها في جريدة الجزيرة على مدى عامين 1400 ـ 1402هـ (1980 ـ 1982م) ثم توقفت بعد ذلك التاريخ.

نفسها على «بشير» حتى ليغنّي لها «محمد الثبيتي» في «رايات لامرأة تضيء»:

حين تنطفئ امرأة في دمي
اكتوي بالزمان الرديء
أكلّلها بالودع
وأسكبها في مكان الوجع
فتضيء

ها هي المرأة قد أضاءت وغادرت مأتم «بشير». ولهذا فإنها تعود إلى عبد الله؛ لتضيء قصائده، وتوقد فيها ناراً، تحرق «بشير» وزمن بشير؛ فتأتيه أول ما تأتيه ساخرة لتُرعب هدوءه وتقضّ مضجعه، بعد أن جرّبت تركه وحيداً، ولكنها تعود إليه، إلى «البشير» فيه:

وحدي هنا[15]
غادرتني المليحة
أشرع هذا الممرّ لها بابه
فخطت خطوتين
ونوت أن تعود فعادت
هي الآن تخرج من ساعدي

إنها تخرج من ساعد «بشير» النائم لتحاول إيقاظه بأن تنفث فيه أسرارها:

فضة الآن ترسم أسرارها في ذراعي
وتقضم تفاحة للضحك

(15) قصيدة (لغة): اليمامة 24/ 11/ 1400هـ ص 53.

آهـ، ما أملحك
آهـ، ما أملحك.
تستحيل حصاناً حوافره في دمي
ثم تمضي إلى الضحك الموسمي
وتحمل كأساً من النار حتى فمي
ـ أتراني؟
ـ أجل.
جهة مورقة.
وخيولاً على الصمت مستغرقة.
فضة الآن ترسم بحراً وأشرعة وفضاءً صغيراً.

هنا نجد أنفسنا مجبرين على المقارنة بين آن «فضة» وهو آن فاعل وحيّ يصنع مجالاً من الأمداء الفسيحة:

فضّة الآن ترسم بحراً وأشرعة وفضاءً صغيراً.

وبين «آن» بشير المعلّق:

إنك الآن سيد هذا الزمن.

جملة «بشير» جملة تقريريّة يطغى عليها جمود الأسماء. أما جملة «فضّة» فتصويريّة يحرّكها الفعل: ترسم، وتطلقها صور البحر والأشرعة والفضاء. ومن هنا تدخل المرأة علينا صانعة لوجود جديد لبشير؛ فتهبط عليه لحظة الموت؛ لتبعث فيه الرمق:

هبطت وقد مات النهار على الكتابة في دمي[16].

---

(16) قصيدة وطن وحبل وامرأة: مجلة أقلام (عدد خاص عن القصيدة الجديدة في السعودية) ص 125.

امرأة وفزت فوق عظمة حوضها روح القصيدة.
فاكتشفت جزيرة مأهولة بالأحرف الوحشية الأولى.
وعشباً نابتاً في رملي المائي ما مرّت به.
كفّان فاغتسلت به.
لبيك: ركبتها حديث أصابعي.. قبلت.
ركبتها..
فتحوّلت عند الصباح حبيبتي.
امرأة جديدة.

ها هي المرأة ترسم على ذراع «بشير»، وتهبط عليه وقت الموت، فتتحرّك الحياة في الاثنين معاً في العريس والعروسة، ويتحوّل بشير إلى فاعل بأن يقبّل ركبتي حبيبته فتصفح عنه، وتتحوّل قبلته لذلك إلى قبلة حياة ويتحوّل «موت النهار» إلى صباح وتصبح الحبيبة امرأة جديدة. وهذه صورة لحيوية الرمز الشعري وتفتح الدلالة فيه.

ومن هنا ينشأ المعادل الدلالي المتمّم لبشير، ويخرج «بشير» عن مأتمه، ويتلاقى مع فضّة، وتنمو الدلالة شعرياً؛ لتتفتّح على يدي «محمد الحربي» بطفل ينبثق عن ذلك التلاقح الدلالي؛ ليعلن «الخروج من دائرة الحزن»[17] وهذا هو عنوان قصيدة «الحربي» التي يختمها بصورة هذا البشير الصغير:

طفل سيطلع من حقول القمح نجمه
طفل تعلّم كيف ينظر.

---

(17) ديوان: ما لم تقله الحرب 51.

لا حدود تحدّه
لا بحر يوقفه
ولا تاريخ يسحبه
تعلّم كيف يرجع
إن تهاوت نجمة
لم يبكها ـ انتصبا.
وأبدلها بنجمة.

هذا بشير لا يموت ليلة عرسه. إنه طفل كانت فضّة «الصيخان» ترسمه، وكانت امرأة «الصيخان» حبلى به؛ لأنها شجرة معطاء، كما قال عنها:

سمّيتها امرأة من شجر[18].
كتبت على جذعها سطوتي.
وانحدرت.
ظمأ كان وجهي.
يداها هما الماء.
والسفرجل ما بيننا.
والغناء.

وهذا المقطع الشعري ينبّهنا إلى أننا في مواجهة مع قيم دلالية شعريّة، فالمرأة ـ هنا ـ من شجر، مثلما أن سيّد الوقت هو الحجر ـ كما مرّ بنا في قصيدة الحجر الفلسطيني ـ إذاً نحن لا نتلقّى صوراً حسيّة لمواقف ذاتية أو استعارات بلاغيّة لِمعانٍ أدبيّة، وإنما نحن في

---

(18) انحدارات العاشق ـ الجزيرة 16/ 2/ 1402هـ ص 13.

مواجهة نوع من الخطاب الشعري المتميّز. نوع يقوم على وحدات من الجُمل الشعرية ذات قيم دلالية ضمنيّة أهم صفاتها الشمول والكليّة والقدرة على الانفتاح الدلالي المتحوّل. وكل قيمة دلالية هي في حالة نموّ متصاعد من قصيدة إلى أخرى، ومن شاعر إلى آخر؛ ولذلك فإن الشخصية الدلاليّة لا تستنفد طاقاتها الإبداعية، ولا تنتهي مع نهاية القصيدة، وإنما تنمو من فوقها، وتتجدّد وتتداخل مع سواها من النصوص الجديدة، حتى إن كل نصّ يُسهم في تكوين قيم دلالية إضافية لكل شخصية شعرية تنبثق في هذه النصوص وما يماثلها من شعرنا الحديث.

من ذلك أن شخصية «المرأة» ظلّت تنمو عند «عبد الله الصيخان» دون أن ينضب مَعين نموّها، فيدخل «محمد الحربي» مُسهماً في إنماء هذه الشخصية، ومضاعفة أنظمة دلالاتها؛ فيقول:

جاءت خديجة[19]

طلعت فتاة الليل من صبح الهواء فأورقت تيناً وزيتوناً
وألقت للنخيل تحيّة الآتين من سفر فأينعت الوجوه
شقائقاً ونمت حبيبات الندى مطراً على تعب القرى،
قمراً على الباب العتيق لعالم نسي الحديث الطفل
والكلم المذاب مع ارتخاء النهر أول ما ظهر
نسي التطلّع للقمر
نسي القمر
طلعت على مدّ البصر.

---

(19) قصيدة خديجة لمحمد الحربي (نسخة مخطوطة ألقاها الشاعر في النادي الأدبي بجدة يوم الأربعاء 26/ 6/ 1405هـ).

جاءت فتاة الليل من صبح الهواء فأسفرت
دخلت على الأطفال موّالاً ومالت للحديث وأزهرت
قرأت كتاب الله وانتشرت على الكلمات دفئاً أسمراً
قمراً على وجع القمر.

لقد رأينا «الحربي» ـ من قبل ـ يتمنّى:

كيف لو

هند تتبعني للحصاد.

فإذا بأمنيته تتحقّق:

جاءت خديجة / طلعت فتاة الليل من صبح الهواء فأورقت / ونمت حبيبات المدى مطراً على تعب القرى / طلعت على مدّ البصر.

ولكن ماذا تفعل «خديجة» بشاعرها؟ هل تدعه يرقد على حلمه الجميل وينام كما نام «بشير» في ليلة عرسه؟

لو كنا في شعر «رومانسي» لانتهت المأساة عند هذا الموقف، ولصار الحب بلسماً للجرح وحلاً للمعضلة. ولكننا ـ هنا ـ مع شعر جديد يعتمد على خطاب جديد؛ ولذلك تأتي «خديجة» إلى شاعرها لتداويه بالتي كانت هي الداء. وتبدأ معه ملحمة جديدة تفتح بها سياقاً جديداً ينمو فوق السياق السالف، ويفتح له آفاقاً دلالية جديدة: إنه النموّ الدائم للقيم الدلالية، نموّ تصبح به الجملة الشعرية إشارة حرّة لا يقيّدها معنى، ولا تنتهي بقول جامع مانع (!) ولذلك تفاجئ «خديجة العمري» شاعرها فتقول[20]:

---

(20) من قصيدة: ريحانتان وضمة شيح ـ اليمامة 21/ 7/ 1403هـ، ص 54.

غناء غناء وبعض البكاء وبعض المطر
تقوم على آخر الركب كف المساء
وتلقي بجبّتها في الفضاء
يغيب الأثر
لماذا قوافلهم تستريح على ساحل الصوت
والقلب آمن هذي الخيام!!
غناء غناء وبعض البكاء
ونصف الجنون
«فإما تكونين أو لا نكون».

نعم إما تكونين أو لن يكون «بشير عريساً»، هذا خيار مستحيل فكينونة «البطلة» حتميّة وجوديّة من دونها تسقط كل القصائد؛ لأن الدلالة الشعريّة للبشير لا تقوم إلا إذا كان عريساً، وهذا شرط كونه سيّد هذا الزمن، كما أن المرأة صارت ـ الآن ـ حاضنة وجود؛ لأنها طلعت كقيمة شعريّة عضويّة لا يمكن للنصّ الجديد أن ينهض إلا بوجودها الفاعل. ولهذا تُفجعنا «خديجة» برعبها الشعري الجديد إذ تضيف إلينا قيمة دلالية لم تكن من قبل حيث تحاورنا في صمتها الناطق قائلة:

ـ أنا أشبه الحلم؟
ـ قد تشبهين
ـ ولكن أحلامكم تنتهي
وحلمي يبالغ في الحلم.
ضيف جريء
على رحلة العمر لا يكتفي

فمن ذا يكون؟

غناء غناء وبعض البكاء.

هذه فاجعة الدلالات! فالبطلة ترفض أحلام القصائد؛ لأنها تنتهي أما حلمها:

وحلمي يبالغ في الحلم.

إنه جريء / ولا يكتفي برحلة العمر. إنه لغز: فمن ذا يكون؟

هذه دلالة شعرية خطيرة لأنها أنصع الدلالات بياناً، نصاعة تبلغ أقصى أمداء البياض. إنها الغياب المطلق! فمن ذا يكون؟

ما أصعب مهمّة «بشير» الآن. لا يكفيه أن يتيّقظ من نومه.. فلكي يكون عريساً لا بدَّ أن يحلم بحلم جريء يفوق في مداه كل أمداء العمر ولا تكفيه. الحلم صار هو سيّد هذا الزمن، والمشلح والعقال يحتاج ارتداؤهما إلى ارتداء الحلم أولاً ـ وهكذا تأتي المرأة لتُطلق عقال الدلالة، وتتحدّى الدلالة الأولى، وتصفها بأنها:

بعض البكاء وبعض المطر.

وبعض البكاء.

ونصف الجنون.

إذاً «بشير» بحاجة إلى «غناء» كثير ومتعدّد ومتنوّع، وإلى مزيد من البكاء والمطر؛ لكي يكتمل جنونه ويحظى بالعروس؛ لأن ذاك المطر لا مطر.

ولهذا تعود حركة الدلالة الشعريّة إلى «الصيخان» لتنشر نفسها من جديد؛ لأنها حتى الآن بعض مطر، ولأنها ما زالت غياباً، أو هي كما يقول «الصيخان»[21]:

---

(21) قصيدة تلويحة لمليحة أخرى للمطر ـ الجزيرة 30/ 2/ 1403هـ.

مطر لا مطر..
مطر وجهها ويداها تراب
وهذا الذي يتنامى على مرفقيها له ثمر
كالغياب.
مطر وجهها.
ولها جرحها.. وجراحي مناصفة بيننا.
مطر وجهها.

تدخل الدلالة ـ الآن ـ في سياق جديد سياق البين / بين؛ فالمطر ليس هو المطر، والثمر غياب، والجراح مقسومة بالتساوي بين بطلي الدلالة، بين «بشير» والمرأة؛ أي أن علاقة الموت / الحياة تنمو لتشمل كل الروابط البشرية حتى الوجداني منها. وهذا يدخلنا في حوار نصوصي بين أبطال الدلالة الشعرية؛ حيث يتمدّد ثمر الغياب الصيخاني، بعد أن تمّت محاصرة «بشير» بالنساء الدائنات[22]:

ثمرٌ
شمسٌ
سفرٌ
ظلٌّ.
هذا وجهي يخبو.. يخبو.
والدائنة الأولى اندثرت.
هذا وجهي يخبو يخبو.

(22) قصيدة انحدارات العاشق، انظر هامش (18).

والدائنة الأخرى ظلت.

وانكسر المفتاح.

إذاً لا سبيل إلى فتح الباب إلا بجهد يتضاعف؛ فالمفتاح قد انكسر، وليس هناك من وسيلة ميسّرة للفتح؛ فالباب مغلق، والثمر غياب، ولن يفلت «بشير» من قدره مهما خبا وجهه؛ فالدائنات معه حيث كان. وكل ما فعله حتى الآن هو أن سفك الزمن انتظاراً حتى مضى نصفه:

مضى نصف وقت.

فمن سوف يكفلني كي أردّ لها دينها.

فالمدينة دائنة.

كنت وأنا عاشق.

والتي أسميتها وجعي: بعض دائنة.

وأنا عاشق.

يتداوى بها.

وهذا الإصرار العنيف على ورود كلمة «بعض» بدءاً من قصيدة «خديجة العمري» وارتداداً إلى «الصيخان» يجعل إمكانات الدلالة احتمالاً لم يزل مفتوحاً، وهو إمكان تخييلي لم تزل النصوص تسعى إلى بنائه وإقامة سياقه فيما بينها.

ولذلك فإن «المرأة» كقيمة دلالية تنمو داخل هذه النصوص الجديدة، متحدّية كل حدود الأطر التقليديّة في الإنشاء الفني، وها هي تفاجئنا في قصيدة لغجرية الريف بعنوان شاعري ذي قيمة دلاليّة إضافية هو: «تداعيات عطشى إلى عنوان ما»[23]. وكلمة تداعيات

(23) الجزيرة 13/8/1402هـ، ص 15.

بتلقائيّتها تحمل إشارةَ فطريةِ هذا الحس وضرورته البشرية. وقد توجّهت إلى عنوان لم يزل نكرة؛ لأن بشيراً لم يزل حتى الآن غياباً. وفي هذه القصيدة تقدّم لنا غجرية الريف امرأتها مستخلصة إيّاها من دمها:

في دمي
امرأة خائفة.
ترتعد كاللّقيطة في مدن الأولياء
وجهها يحمل الغيم.. وجهي براري ظمأ.
نخلتان على صدرها.. والعيون مطر.
اربط الأمتعة
فأين الموانئ
أين المحطات؟
والطرق الآن.. ضائعة.
والمدينة.. قديسة تنتحر.

دخل علينا هنا «الخوف» وارتعاد البطلة والظمأ، وظل معنا المطر مثلما ظلّت صورة المرأة / الشجرة في علاقة النخل بالصدر. ولكن البطلة ـ هنا ـ تصرخ باحثة عن الموانئ والمحطات؛ لأن الطرق «الآن» ضائعة. وهذه اللحظة الزمنية المحدّدة «بالآن» ما زالت تلاحقنا منذ زمن «ومات بشير عريساً» وهذا يعني أن الدلالة تنمو، ولكن الزمن لا ينمو. إذاً ما زلنا في دائرة غير مكتملة: بعض بكاء وبعض المطر أو هو مطر لا مطر: وهذا جعل البطلة تعلن خوفها وارتعادها؛ لأن هذا الغناء قد عذّبها:

كل أغنية عذّبتني وعذّبتها

خلعت فصولي عليها.. ومارست.
فيها العقوق الأثيم.
أضاءت عناقيدها لحظة.. ورمتني
أنا امرأة عشقها عاشرته العصافير.
.. واجتاحه السيل.
.. نازلته سيوف القبائل!!
قالت لها الشمس.. يوماً.
استمطرت مدن الثأر.
ولتبحثي عن عيون رحيمة.

هنا نلمس مرارة سياق البين / بين: بعض البكاء الذي لا يكفي وإنما يزيد في التعذيب؛ فعناقيد الأغنية تضيء لحظة فقط، ثم ترمي البطلة. إذاً إضاءة المرأة في رايات «محمد الشبيتي» كانت إضاءة إشعال لنار الجرح، ولم تكن إضاءة كشف للظلمة. أما العصافير الأليفة التي استأنسها «قاسم الأسود» بطل «محمد الحربي» فهي لم تزل ـ هنا ـ ترد معروف «بشير» عليها بأن تعاشر عنه البطلة، وتمنحها بعض العشق، وتمطر مدن الثأر بالعيون الرحيمة؛ ولهذا يصير الحرف والعصفور هما جناحي البطلة؛ فتأتي منبثقة على «محمد الحربي» الذي يصفها لنا[24]:

وضعت يديها فوق نافذة الكلام وأسرجت خيلاً لعنق الشمس.
واحتفلت بميلاد الحروف، وأطلقت عصفورها للبوح في طرق السماء:
قالت وأسدلت الكلام.

---

(24) انظر هامش 19.

إذاً تعتلي المرأة صهوة الكلمة، وتستولي على القيمة الدلالية في هذه النصوص؛ ولذلك يتأسّس أثرها الشعري الفاعل؛ ليدفع الدلالة، ويُنمّيها ويُعيد معادلة الكلام، وما دامت «خديجة» قد وضعت يديها فوق نافذة الكلام، فإنها تُطلق عصفورها للبوح؛ فتُفجّر نفسها في وجدان شاعرها، وتصرخ فيه:

خَدَرتْ قوارير الزمان فرُجَّها
واقلب تفاصيل السماء وصُبَّها
شيئاً.
فشيئاً في مداري.

هكذا تظهر حوّاء أعنف وأمضى من آدم؛ وذلك لأنها كشفت قبله خدعة العادي؛ فأرادت منه أن يكسره بين يديها؛ لتعلن له أن:

لا أمان
صرنا نرى ما لم نر
ولعلّنا كنا نرى العاديَّ أقصى ما يرى
عشباً صباحياً تخلّى عن ضفائره الندى
أوجاعنا احتشدت بأعضاء المدى
قاماتنا اهتزّت
فجاوبها الردى:
ثدي السذاجة مخصب جداً
.. ولكن لا تضمّدنا الرضاعة.
هذا رذاذ الحلم؟
لا
بعض انسجام الطين والفجر المهيّا في مزاريب الألم

حلم؟؟
ولكن إن يكن
رطب رذاذ الحلم يا وجه الندم.

وتختم «خديجة» قصيدتها بجملة نموذجيّة هي:

هذي زهرتي الأولى وقافيتي الأخيرة.

وهي جملة تؤكد معادلة البين / بين أو بعض البكاء؛ فهذه زهرة أولى، والزهرة إمكان نموّ؛ لأنه لا زهر إلا ويحمل بذوراً في جوفه؛ تحمل إمكاناً جديداً هو شعريّاً «بشير» كدلالة قائمة دوماً ولكن ذلك هو القافية الأخيرة، ونعرف ما تحمله كلمة «قافية» من معنى القيد ومن معنى الدونية؛ لأنها من قفا يقفو أي تلا ولحق؛ فالبطلة إذاً تلغي القيد والدونية، وتفتح أفق الإمكان والبشارة. وتتعاضد الجملة ـ هنا ـ مع جملة «محمد الثبيتي» المردّدة في التضاريس:

هذه أولى القراءات.

وهي جملة تكرّرت دون أن يعقبها ترتيب تسلسلي لقراءات ثانية وثالثة، مما يعني إسناد الدلالة معلّقة كسارية منتصبة في الفضاء: أي إطلاق أفق الدلالة، وتحريره من المبدع، وتركه للقارئ الذي يتواجه مع خطاب شعري مفتوح الأطراف؛ حيث تتداخل هذه الدلالة الناهضة عند «خديجة العمري» و«محمد الثبيتي»، مع «عبد الكريم العودة» في قصيدته «فاتحة القصائد»[25]. التي يؤرخها الشاعر بـ 15/ 4/ 1982م وفيها تقرأ:

---

(25) مجلة الشرق ـ الدمام 5/ 11/ 1405هـ، عدد 318، ص 45.

تلك نهاية الأوقات، فاتحة القصائد في شغاف القلب
أنت قصيدتي الأولى
سيكتبها الصغار على دفاترهم
ستحملها حقائبهم كوقع الموكب التتري
أنت قصيدتي الأولى
سأكتب فيك ما أهواه من وطني
ومن عينيك.

* * *

أنت قصيدة الأوقات
حين ترين أسئلتي تخف إليك
تسأل عن بذور العشق..

ويظهر «العودة» أكثر جلاءً في قيم الدلالة؛ حيث يكون الخطاب الشعري كتابة لما يهواه من الوطن، ممزوجاً بعيون العروسة، والأسئلة تخف إلى الخطاب الشعري، سائلة عن بذور العشق. ولكن هذا الجلاء يفضي إلى إبهام سياقي حينما تتداخل هذه الدلالة مع سياقات «الثبيتي» و«خديجة»؛ ذلك لأن الجميع قرّروا كتابة النهاية للقافية القديمة أو الأوقات، وهذا إغلاق لكل مناحي الحل العمودي أو «الرومانسي» لعلاقة الإنسان بالنصّ، وعلاقة النصّ بالوجود، وبعد هذه النهاية تشرّع أبواب النصّ لتكون مفتوحة لينهض بها الخطاب الشعري الجديد، ناطقاً بما سكت عنه النصّ، ومبهماً ما نطق به النصّ. وبذا يظل النصّ ـ دائماً ـ في حالة تحوّل دلالي لا ينتهي، ولهذا نلحظ «محمد الحربي» يقف عارضاً نفسه بين أطراف هذه الدلالة، ممسكاً بطرفيها، بعد أن صارت العروسة ذات حضور

فاعل، مما جعله حائراً بين الرفض والقبول؛ ولذا يأتي «بشير» في غربته؛ ليقول في «قصيدة قاسم الأسود»:

هند كفّي يديك
فما عدت أعرف
كيف أوازن
بين الزمان
وبين المكان.

إنه لا يعرف كيف يوازن بين الزمان والمكان؛ وذلك لأن هناك انفصاماً بينهما، منذ أن نام «بشير» في ليلة الزفاف؛ حيث تهيّأ المكان في حفلة العرس، ولكن يتخلّى عنه الزمان بنوم (بشير)، ولكن هذه الغربة تأخذ بأطراف الخلاص حينما تجلّت المرأة، مما جعل «قاسم الأسود» يستعيد ذاكرته؛ فيقول:

هند هاتي يديك
فما عدت أعرف
ماذا أريد
وماذا أنا.

إذاً يدا «هند» هما سواعد الانفتاح، ولقد كتبت «هند» آخر القوافي، وشرعت بأولى الزهور، وأطلقت النصّ للقارئ الذي يجد نفسه مع هذه النصوص الشعرية المتداخلة لهؤلاء الشعراء الخمسة، مواجهاً بتجربة شعرية من نوع جديد، فيها تكون القراءة فعلاً بنيويّاً يحتّم علينا تناول هذه النصوص لا كمقطوعات شعرية مستقلّ بعضها عن بعض، ولكن كوحدات دلالية يتداخل بعضها مع بعض لبناء سياق شعري يعمّها؛ فيتكوّن منها، وينعكس عليها. ويتأسّس منه

خطاب عام يتكامل تدريجياً بحركات منفتحة؛ وكأنها دوائر متلاحمة؛ يفضي بعضها إلى بعض، وكأننا ـ هنا ـ أمام ملحمة شعرية نشهدها تتكوّن حركة حركة. والقصيدة الواحدة لأي من هؤلاء الخمسة تتحرك متّجهة عمودياً وأفقياً نحو الآخر؛ لتتكامل معها؛ مثل تلاقح البذور السابحة مع الرياح؛ ليتولّد من ذلك سياق القصيدة الجديدة الذي هو الخطاب الشعري العام، أعني الخطاب بمفهومه الاصطلاحي الغني الذي هو مدار التجربة الإنسانية مع اللغة؛ وهو كما يقول «ميشيل فوكو»: «ليس فقط ما يُظهر أو يُخفي الرغبة، لكنه ـ أيضاً ـ موضوع الرغبة. . . هو ما نصارع من أجله، وما نصارع به، وهو القوة التي نحاول الاستيلاء عليها» أي أن الخطاب هو الاحتمال الإمكاني للهاجس الإنساني الذي تؤسّسه اللغة.

ومن هنا صارت قراءة المنظومة الشعرية لكامل أعمال هؤلاء الشعراء الخمسة منطلقاً قرائياً مشروعاً؛ بل هو منطلق حتميّ للوصول إلى مصداقيّة هذا الشعر مع أعرافه الخاصة به؛ ولهذا تصبح قراءة مثل هذا الشعر قراءة انفعال عقلي. تتعامل مع السياق الذي ينتظم هذه الوحدات كلّها ويحرّكها. وهذه الحركة ليست ذاتية التوجّه، وإنما هي انفتاحيّة وقابلة ـ دوماً ـ على التداخل مع سواها من النصوص، كما سنوضح في الفقرة التالية:

3 ـ بنيوية الخطاب العام:

للقيم الدلالية الشعريّة هذه قوة ذاتيّة تجعلها ذات تحكّم ذاتي، وذات شموليّة، وذات تحوّل دائم، مما أمكنها من إقامة الخطاب العام؛ لأنها وحدات بنيويّة تتحرك لبناء «الكل» الدلالي الشامل؛ ولهذا فإنها تبني لنفسها سياقاً فعّالاً بإيجابية مهيمنة؛ لدرجة أنها ترتدّ

على التجارب الشعريّة السابقة عليها؛ فتقوّض سياقها، وتهزّ قناعاتها، مما يجعلنا نجد شاعراً متمرّساً في تجربة شعرية سابقة على كل هذه التجارب يتحوّل عن ماضيه الشعري، ويدخل طائعاً مختاراً في سياق قصيدة الخطاب العام. وهذا الشاعر هو «أحمد الصالح» الذي أعلن منذ وقت مبكر «سقوط العراف»[26] كرمز لسقوط قصيدة الخطاب الخاص بذاتيّتها وخصوصيّتها ذات السمة الوجدانية الأنانيّة التي تجعل الفرد مداراً للكون والحياة والحب؛ وهي تجربة غرق بها «أحمد الصالح» على الرغم من سقوط العراف، ولكنه يتنبّه أخيراً إلى نفسه؛ فيخطو مع «الشنفرى» خطوات تدخله القرية ليلاً[27].
ودخول القرية ليلاً هو رمز لدخول هذا الشاعر إلى الخطاب الشعري العام، مستجيباً لتحدّيات التجربة الجديدة ـ كما رأيناها لدى شعرائنا الخمسة السالفين ـ مما أفضى به أخيراً إلى قصيدته الشعريّة الجديدة ذات العنوان النموذجي: «تداعيات لم تدركها الذاكرة»[28]. وكلمة «تداعيات» هي إشارة مباشرة إلى قصيدة غيداء المنفى «تداعيات عطشى إلى عنوان ما»، أما جملة: «لم تدركها الذاكرة» فهي اعتراف جميل بإخفاق تجربة «الخطاب الخاص» يؤكد هذا قول الشاعر في هذه القصيدة:

أعلم أن الحب
مصاب فيه الجسد البض
إن الوهن الوهم الموغل عبر الذات
ينشر فيكم لون خطايا الدهر

---

(26) أحمد الصالح: عندما يسقط العراف، ص 143.
(27) من قصيدته: الشنفرى يدخل القرية ليلاً، انظر هامش 13، ص 45.
(28) مجلة (الحرس الوطني) محرم 1406هـ، ص 108.

ها قد بدأت بذرة حبك
تغشى كل لقاح بكر
تدخل بين النسغ وبين الساق
وتنفذ حتى الجذر.

يقول هذا في محاولة للتجاوز يربط فيها ما مضى بما هو آت، ولكن فتاته تردّ عليه عشقه في محاولة منها لإيقاظ «بشير» من رقدته؛ فتعلن على سمعه رفضها لما مضى وتخاطبه، كما يروي لنا:

قالت: أسرج حرفك...
فوق صهيل القول الأبلج
خبئ لون الحب بقلب أبيض
ليس زمانك زمن الحب
أعيذك.. إلفاً.. إلفاً
نَفْساً.. نَفْساً
أعيذك..
عم الأمر
وهذا زمن السُّحره
يحصب رأس الفاعل والمفعول.
يحصب جسد اللذة
يستوقفك القول الناصع
يستوقفك الألم الناضح
عبر دموع ثره.
صوت الطفلة

يشجب هرج الكثرة.

هنا تأمر «خديجة العربية» بشيراً بأن ينبذ جسد اللذة، ويحصبه من أجل أن «يستوقفه القول الناصع» الذي هو الخطاب العام، لأنه صوت الطفلة صوت الألم الناضح.

وبهذه القصيدة يدخل «أحمد الصالح» في سياق القصيدة الجديدة، بعد أن استجاب لنداء فتاته، وقدّم تداعياته، معلناً أن الخطاب الخاص كان «لحظة خدر» وأنه «الوهن الوهم» وأنه «جسد اللذة» وليس هذا زمانه، ولكن هذا زمن القول الناصع والألم الناضح. ومن هنا تفلح القصيدة الجديدة بأن تحقّق مكسباً شعرياً إضافياً تزيح به ذاتيّة الشاعر، وتحل مكانها النصّ الشامل الذي به تصبح أنا المبدعة هي أنا القارئة. ويكون القارئ هو صانع النصّ؛ لأن دلالات القصيدة هي غياب يستحضره المتلقّي؛ لأنه هو صانع الخطاب فيه.

وكما أثّر سياق الخطاب العام على أحد شعراء الخطاب الخاص البارزين ـ وهذا تأثير ارتدادي ـ فإنه ـ أيضاً ـ يتمدد في تحوّلاته الدلالية النامية داخل التجارب الشابة لدى شعرائنا القادمين إلى ساحة الشعر باندفاع مشرق؛ كالشاعر الشاب «عبد المحسن يوسف»، الذي يطل علينا بقصيدة تداخل بناؤها السياقي تداخلاً نصوصياً متوثّباً في حركته مع القيم الدلالية السالفة في رقم (2). حيث نجد المرأة / الشجرة، ولكنها تنمو لتكون حقلاً وضوءاً نافراً كالصافنات؛ وهو وجه صانع وفاعل يحوّل الحجر القميء إلى منارة حيّة ناطقة.

يقول الشاعر في مطلع قصيدته: «اشتعالات لفاتنة المداد»[29]:

---

(29) اليمامة 11/ 8/ 1405هـ، ص 55.

لحبيبتي وجهٌ
يواري سوأة الشجر القصيّ
ويرهق الشمس البتول
الوجه مرآة الحقول
والوجه ضوء نافر كالصافنات
يصيغ هذي الأرض
مشمشة اللغات
ويصيّر الحجر القميء
منارة للأغنيات.

وفي القصيدة نجد نموّاً شعرياً لقِيم دلالية ابتدأت من «الصيخان» مثل «العرس المطري»، وتحوُّل الحجرِ إلى فاعلٍ دلالي. ومن «خديجة العمري» مثل «الموج الذي يأتي ولا يأتي» ومن «محمد الحربي» في حيرة التعبير الشعري عن الحالة التي تهيمن على وجدان المبدع في تردّد جملة «من أين أبدأ» في قصيدة «عبد المحسن يوسف» كما في قصيدة «الخروج من دائرة الحزن» لمحمد الحربي. وفي كلتا القصيدتين كان الحزن دالاّ إيجابياً تتولّد عنه دلالات الانتصار؛ حيث يوظّفه «الحربي» رحماً يولد منه طفل يقف سانداً ومتحدّياً لنوم بشير، طفل:

تعلم كيف يرجع
إن تهاوت نجمة
لم يبكها ـ انتصبا
وأبدلها بنجمه[30].

(30) ما لم تقله الحرب، ص 51.

وهذا ما جعل «يوسف» يعلن إيمانه بالحزن الشهي، ويطلب القيظ ليمنحه «عصافير الوطن»:

أو لعل فراشة الأنثى
تطاردني
لأنهر سيدي المخبوء فيَّ
وأنهر المدن اللعينة.

وهنا نجد العصافير والمرأة والسيّد المخبوء والمدن اللعينة. وكل هذه امتدادات للقيم الدلالية في قصيدة الخطاب العام، كما أسّسها «الصيخان» و«الحربي» و«الثبيتي» و«خديجة العمري» و«غجرية الريف» وتجاوب معها «أحمد الصالح» واشتعل بها سياق «عبد المحسن يوسف».

ولقد تداخل الجميع عبر عناوينهم النموذجيّة الموحية بدءاً من غجرية الريف في «تداعيات عطشى إلى عنوان ما» مما أشرع رايات الثبيتي لامرأة تضيء، واشتعلت بذلك روح الشباب في قلب «عبد المحسن يوسف» فقدّم لنا «اشتعالات لفاتنة المداد» وأخيراً يستجيب «أحمد صالح» لنداء الخطاب العام، فيقدم لنا «تداعيات لم تدركها الذاكرة» وكل هذه مقاطع شعرية في ملحمتنا الجديدة، التي عرضتُ بعض ملامحها مكتفياً بالأمثلة، مرجئاً الدراسة الشاملة إلى وقفات أخرى تلحق ـ إن شاء اللَّه ـ أحاول فيها سبر تجارب شعرية أخرى لا تقلّ عن المذكورة ـ هنا ـ وهي أعمال لها أثر كبير في سياقنا الشعري الجديد؛ مثل أشعار «فوزية أبو خالد» و«علي الدميني» و«محمد الحربي» و«أحمد عائل فقيه» و«عبد الله الزيد» وآخرين غيرهم ممّن أسهموا في تأسيس القِيم الدلالية الكلّية لقصيدة الخطاب العام؛ مما يميّز هذا النوع الشعري عن أنواع الشعر الأخرى

التي تعتمد على الخطاب الخاص، ولعل الفارق بين هذين النوعين قد اتّضح ـ الآن ـ وهو فارق يمسّ صلب التجربة الشعرية، ويوجّه دلالتها وتفسير هذه الدلالة.

الخطاب العام وخصوصيّة المبدع:

ما سبق من قول يجعلنا أمام سؤال خطير حول خصوصيّة المبدع في خضمّ عموميّة خطاب القصيدة، وهل يذوب المبدع ـ الآن ـ في هذا السياق العام؟ لو حدث هذا يكون مصير الإبداع في خطر داهم، وسيتم إلغاء الشاعر إذاً، ومسخ وجوده!

وهذا افتراض غير صحيح، والإشكال محلول ـ سلفاً ـ بناء على التفريق النظري بين السياق والشفرة[31].

فالسياق هو الناتج الفني الكلّي لمجموع القيم الإبداعية للجنس الأدبي الذي نحن بصدده، وهذا السياق يتكوّن من أعراف أدبية تنمو داخل هذا الجنس مما يميّزه عن سواه من الأجناس، بينما الشفرة هي الخصوصيّة الأسلوبيّة للمبدع ذاته. والعلاقة بين السياق والشفرة هي علاقة أخذ وعطاء؛ فالمبدع يأخذ من السياق الشعري القائم بين يديه، لا ليكون عالة على هذا السياق، وإنما لينصهر فيه ويتوالد منه أسلوب خاص يضيف إلى معطيات الشعر مثلما أخذ منها.

وهذا لا يلغي خصوصية أي شاعر من هؤلاء الخمسة، فإن للصيخان شفرة شعريّة تميّزه. ويختصّ بها؛ كاعتماده على تداخل الإيقاع، وتوظيف المصطلح الشعبي، وتوظيف الحكاية، وتخييل الحدث الشعري.

---

(31) الخطيئة والتكفير، ص ص 8 ـ 15.

وللحربي ميزته في إيقاعه الغنائي المعتمد على سيولة اللغة، وانسيابها في توظيف الإيقاع المتعدّد المستويات، وفي انفتاح الخاتمة.

وللثبيتي معادلته الشعرية بين الإيقاع التراثي، والتخييل اللغوي، والاستبدال الدلالي في علاقات عناصر اللغة.

كما أن لغيداء المنفى «غجرية الريف» عفويّتها الإنشائية في التداخل العضوي بين المبدع والنصّ كانبثاق تلقائي فطري السِمات.

أما «خديجة العمري» فلها عمق الانتقاء للإشارة اللغوية الدالة في توظيف أسلوبي محكم التركيب.

وهذه الخصوصيات الأسلوبية تمثّل شفرات متنوّعة تسهم في بناء سياق القصيدة الجديدة، وتؤسّس دلالات الخطاب العام بتفاعل بعضها مع بعض أخذاً وعطاءً. وهذا هو ما يحتّم علينا تأسيس نهج جديد في القراءة يقوم على الانفعال العقلي؛ لأننا مع هذه النصوص لا نتحركُ على مستوى المعنى الأوّلي للنصّ، وإنما نسير على مستويات تتجاوز ظاهر الدلالة إلى أنظمة تتضاعف وتنمو حسب قوة النصوص المتداخلة مع النصّ المقروء. وهي نصوص تنتظم جميعها في الخطاب الشعري العام، ونحن بذلك نقرأ على مستوى دلالي يتجاوز التركيب النحوي للجملة، ويضع الجملة في تركيب سياقي ذهني يقوم في نفوسنا، وكأنه نحوٌ جديدٌ تسلك الجملة فيه. ولا نكون ـ عندئذٍ ـ أمام نصّ واحد، ولكننا أمام نصوص متداخلة؛ فالنصّ يتوالد منه آخر وآخر وهكذا ـ تماماً مثلما أن علم النفس الحديث يبيّن لنا أن المشاعر تتفاعل وتتوالد، وكل شعور يؤدّي إلى شعور آخر؛ فالشعور بالتوتر، مثلاً، يؤدّي إلى الشعور بالخوف،

فكذلك الدلالة الشعرية تؤدّي إلى توليد دلالات أخرى غيرها لم تكن حاضرة في النصّ.

ولا ريب أن هذا التفاعل الدلالي المشترك كان يقع لدى شعرائنا طواعية، وأسوق ـ هنا ـ شهادة قدّمها الشاعر «أحمد عائل فقيه» قال فيها: «أذكر إذا كتب عبد الله الصيخان قصيدة في تبوك، منذ سنوات خلت، ونُشرت في اليمامة، كنت أنا في الجنوب أضيء وأفرح لهذه القصيدة، وتنتابني حالة أخرى لكتابة قصيدة»[32].

هذا من حيث حضور التفاعل المتبادل بين الشعراء؛ مما يؤكد وجود حركة القِيم الدلالية فيما بينهم، ويؤسّس أفقاً للخطاب الشعري العام؛ يزيح التلقائيّة الفطرية في كتابة القصيدة الجديدة، ويُدخل عنصر التفكير الذهني في تركيبة لغويّة جديدة تجمع بين الوجدان الفطري اللاواعي والتصوّر العقلي لوظيفة النصّ في حياة الإنسان؛ لا كتعبير تلقائي عن وجدانه الفردي، ولكن كمحتمل إمكاني للغياب الدلالي في الوجدان العام، وهذا هو ما أشار إليه الشاعر «محمد الثبيتي» حينما قال: «إن هناك تخطيطاً عقلياً تخضع له القصيدة. . . . فالتدفّق العفوي للمفردات والانسياب اللاواعي للصور غير كاف لخلق قصيدة جيدة»[33].

والشاعر هنا لا يلغي «التدفّق العفوي» ولكنه يقيم إلى جانبه «التخطيط العقلي» كعنصرين أساسيين في تأسيس كيان النصّ في طور الإبداع، وهذا يحتّم علينا كقُراء أن نستحضر هذين العنصرين زمن التلقّي لهذه النصوص، أي أن نتلقى النصّ بانفعال عقلي؛ لأن

---

(32) أحمد عائل فقيه: جريدة البلاد 14/ 1/ 1406هـ.

(33) محمد الثبيتي: جريدة اليوم 21/ 9/ 1405هـ، عدد 4416، ص 14.

الانفعال وحده لا يولّد شعراً، ومن الحتمي أن نقول ـ أيضاً ـ إنه لا يولّد قراءة متطوّرة. ونفي التلقائية الانفعالية عن الإبداع الراقي من الأمور التي أدركها كبار الشعراء؛ مثل «ت. إس. اليوت» الذي يقول في ذلك إن الاعتقاد يكون «الشعر انفعال يتذكّره الشاعر في هدأة هو معيار ناقص؛ إذ ليس الشعر انفعالاً، ولا تذكّراً، ولا هو ـ من غير إخلال بالمعنى ـ هدأة، إنه تركيز ـ وربّ جديد يخلقه التركيز ـ إنه تركيز عدد كبير من الاختبارات التي لا تبدو لغير الفنان كذلك، وهو لا يحدث في حالة وعي أو تبصّر؛ فتلك الاختبارات لا تستحضر في الذاكرة، وما هدوء الجو الذي تتخذ فيه أخيراً إلا مرافقة سلبية للحدث. ليس هذا كل ما في الأمر؛ ففي المنظوم مقدار كبير مما يستلزم الوعي والتبصّر. والواقع أن الشاعر الرديء يكون عادة «لاواعياً» حيث يلزم الوعي، وواعياً حيث يجب اللاوعي. ومن شأن كلا الخطأين أن يجعلاه ذاتياً. ليس الشعر إسالة انفعال، ولا هو تعبير عن الشخصية، ولكنه فرار من كليهما. وليس يدرك معنى إرادة الفرار من هذين إلا ذوو الانفعالات وذوو الشخصية من الشعراء»(34).

وفي هذا توافق في شهادتين لشاعرين مبدعين، لا يسعنا معهما إلا أن نستجيب لدواعي النصّ الجديد؛ فنتلقّاه بانفعال عقلي يسبر أبعاده، ويكشف رؤاه. ويجعلنا أمام وعي شعري جديد يقوم على الحدس الجمعي؛ كبديل للحدس الفردي التقليدي.

وقبل الختام أشير ـ أيضاً ـ إلى شهادة قدَّمتها غيداء المنفى تشير فيها إلى جماعية العملية الإبداعية وإلى تحرّكها منطلقة من صوتيم

---

(34) راجع: الدكتور منح خوري: الشعر بين نقاد ثلاثة، ص 86.

المرأة / الشجرة وذلك بقولها: «أتحدث عن نفسي كواحدة من مجموع.. حيث أنمو كنبتة الوديان المتمرّدة على حرارة القيظ.... أنازل التحدّي.. أتوارى نبتة ترقص في كل الاحتفالات الشرقية ولكنها تعصر جسدها وفكرها وعذاباتها أغان موسميّة يردّدها.... الرُّحّل»[35].

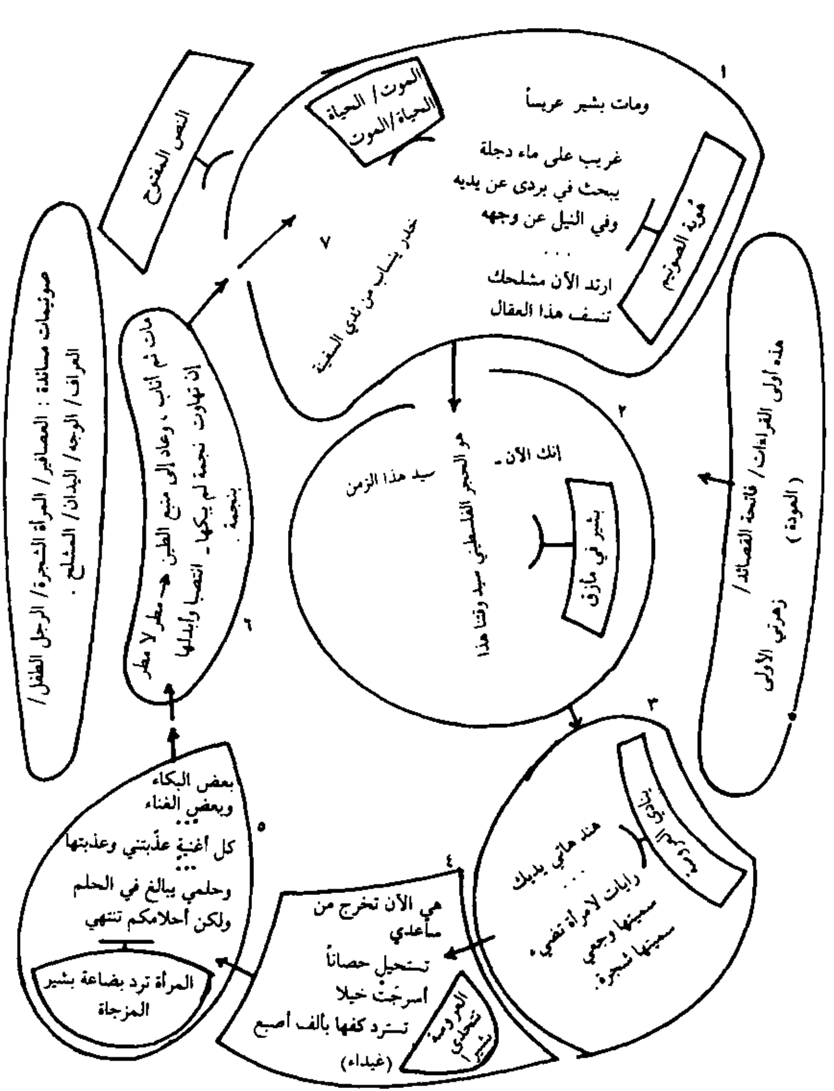
وهنا ـ فقط ـ تتحقّق ذاكرة الوعي الجمعي وجماعية النصّ من خلال قصائد الخطاب الشعري العام، الذي يتطلّب قارئاً مدركاً لهذا الوعي الجديد حق الإدراك.

ولعل في هذا كشفاً لبعض جوانب إشكالية النصّ الجديد ومسالك تلقّيه.

---

(35) من مقالة بعنوان: عندما تحترق الطبول في مظاهرات الوجع ـ اليمامة 7/7/1403هـ، ص 57.

■ صورة للحركة الضمنيّة المتضاعفة لدلالات القيم الشعرية لدى الشعراء الخمسة تمثّل نوىً دلالية (صوتيمات شعرية) تداخلت لتؤسّس الخطاب الشعري العام.



الفصل الثّالث

لماذا النقد الألسني
سؤال في نصوصيّة النصّ

1 ـ الموضوع / الذات / المنهج:

ثلاثة أشياء لا بدَّ من التمييز بينها كخطوة أولى لامتحان وسائل الاستقراء النصوصي لعالم اللغة. وكثيراً ما يحدث أن يضحّي الباحث بأحد هذه الأقطاب من أجل أحدها، إمّا بدافع ذاتي أو بانكسار معرفي يعشيه عن ضحيّته.

وأول خطوات التمييز تأتي بإقامة المنهج كحاجز معرفي بين الذات والموضوع. وهذه خطوة أساسية لا بدَّ منها لكي نبعد «الذات» عن استلاب الموضوع عن طريق «الإدراك المنفعي» الذي يتحرك ـ جوهرياً ـ ضمن «علاقة بين الشيء والذات تأخذ فيها الذات الدور الرئيسي» كما يحدّد «غاستون باشلار»[1] بناءً على فهمها الخاطئ «للواقع»، مما يجعلها تحيله إلى شيء معطى، ويفضي ذلك بنا إلى فهم الموضوع فهماً نفعياً يحيله إلى الخارج المتقرّر قبله.

---

(1) راجع كتاب: فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار، ص 170 ـ محمد وقيدي. دار الطليعة. بيروت 1980. وسيشار إليه لاحقاً بـ (فلسفة المعرفة).

وهذا فهم يتعارض مع منجزات العلم المعاصر؛ لأن الواقع في هذا العلم «هو الواقع المبني، وليس الواقع المعطى»[2] مما يعني أن الموضوع لا يتقرّر من خارجه؛ وإنما ينبثق من الداخل. والطريق إلى سبر هذا المعطى الجديد هو المنهج المستقل عن الذات.

والمنهج ـ بخاصيّته الاستقلالية هذه ـ هو رديف «الآلة» في العلم المعاصر الذي به «لم تعد الدّلة تدقّق إدراكنا للواقع فحسب؛ بل أصبحت ما يجعلنا ندرك هذا الواقع الذي لا يمكن إدراكه دونها». وبما أن العلم المعاصر قد أصبح علماً آلياً فإن الدرس الإنساني ـ أيضاً ـ يجب أن يكون علماً آلياً؛ أي منهجياً «إبستمولوجيا»، لكي يتمكّن من التموضع المعرفي الذي يضمن له استقلال البحث عن نوازع الذات، ونفعية مدركاتها.

وهذا هو ما جعل «باشلار» يسعى إلى تأكيد ضرورة أن تستفيد الفلسفة من العلم المعاصر الذي يقوم على فهم جديد للواقع يتّصف بالاصطناع «والواقع في الميكروفيزياء وفي الكيمياء المعاصرين ليس هو الواقع الطبيعي المعطى، ولكنه الواقع الذي يكون نتيجة لعمل تقني. يقول باشلار: لكي نبقي أنفسنا في مركز الفكر العامل والمادة الخاضعة للعمل، ينبغي لنا أن نترك كثيراً من التقاليد الفلسفيّة، سواء تعلّق الأمر بالواقع المحسوس أو بالوضوح الطبيعي للفكر. إن العلم الحاضر اصطناعي بالمعنى الديكارتي للعبارة؛ فهو يقطع العلاقة مع الطبيعة لكي يؤسّس تقنية. إنه يبني واقعاً، وينتقي المادة، ويعطي غاية لقوى مبدّدة. البناء / والانتقاء / والتركيز الدينامي / هذا هو العمل الإنساني، وهذا هو العمل العلمي»[3]. ومفهوم الاصطناع

---

(2) السابق 69.
(3) السابق 171.

ـ هنا ـ يعني «البناء». وكشف البناء يحتاج إلى «الآلة» التي لا تُستخدم من أجل «التدقيق في الملاحظة؛ بل من أجل قيام تلك الملاحظة ذاتها»[4] والذات التي تبني الموضوع هنا «ليست الذات على الإطلاق؛ بل هي ذات العالِم الذي يملك التقنية والذي يكون مهيّئاً بفضل تكوين ملائم من أجل استخدام هذه التقنية»[5].

ومن هنا نفهم من «باشلار» طبيعة العلاقة بين الذات والمنهج والموضوع؛ فالموضوع هو الواقع المبني كناتج للعملية، وليس هو الواقع المعطى، أما الذات فهي تلك المالكة للآلة، والمالكة للقدرة على إعمال هذه الآلة، وليست مجرد الذات الراغبة. وامتلاك الذات للآلة مع القدرة الإجرائية عليها ترفع الذات عن مواضعات الظرف وحدود الغاية الشخصية.

أما الآلة فهي المنهج الذي يكون من خصائصه أنه قادر على الاستقلال عن الظرف، وتجاوز ملابسات بيئة المنشأ. ومن هنا يسقط السؤال عن علاقة المنهج بظرف نشأته؛ لأن تلك الظروف واقع معطى، وليست واقعاً مبنياً. ونحن تعلّمنا من العلم المعاصر أن الواقع لم يعد هو المعطى؛ مما يلغي قدرة الواقع القديم على الهيمنة على المنهج، طالما أن المنهج مهيّئ للتموضع المعرفي، كأداة إجرائية ومنظور معرفي ينساق مع «الذات العالِمة» من أجل «إقامة الملاحظة ذاتها» التي هي ـ عندنا ـ تمثّل الموضوع. وينتهي بذلك دور الذات الخاصة على مستوى المنهج ومستوى الباحث، وتحلّ الذات العالِمة مع الآلة لتأسيس الواقع الجديد.

---

(4) السابق 172.

(5) السابق 172.

2 ـ المنهج الألسني:

إن النتيجة التي يفضي إليها مدخلنا السالف تعطي المنهج أهمية بالغة يتقرّر بها مصير النتائج المتوخّاة من البحث. وبمقدار ما يتّصف المنهج بالعلميّة فإن النتائج تكون علميّة أيضاً. ومن صفات «العلميّة» التي أفرزتها معطيات العصر أربع صفات؛ هي:

أ ـ النسبيّة «في مقابل الإطلاق».

ب ـ الديناميكية «في مقابل الجمود».

جـ ـ الاستنباط «في مقابل الإسقاط».

د ـ الوصفيّة «في مقابل المعياريّة».

ومن خلال هذه الصفات سندخل إلى منهجنا النقدي لنرى مقدار علميّته كأداة إجرائية ومنظور معرفي.

2 ـ 1 ـ تقوم اللغة على «النظام» ولكن هذا النظام لا يتشكّل من الثبات بل من «الاختلاف» وهذا ما جعل «دي سوسير» يعرّف اللغة على أنها نظام من الاختلافات[6]. وهو تعريف ينقل مرتكز القيمة من جوهر الشيء إلى «علاقاته» كما أنه يحيل اللغة إلى نظام من الإشارات. وهذان مفهومان متلازمان يقتضي أحدهما الآخر؛ إذ بسببهما تتكوّن اللغة فهماً وابتكاراً. واللغة لذلك تجري ـ كما يقول «الجرجاني»[7] ـ «مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه».

ولكن اللغة تتحوّل مع الزمن إلى نظام اصطلاحي مهيمن،

---

(6) راجع: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص 29 ص 30.

(7) أسرار البلاغة 347.

يستطيع أن يحتوي الإنسان، ويسيطر عليه، ويحدّد له تفكيره ورؤيته للعالم من حوله. وتظل اللغة تؤدّي هذا الدور في حياة الإنسان، على الرغم من مبدأ «الاختلاف» فيها ومبدأ «إشارية» الدال بها. وهذه الإشارية المتحوّلة نظرياً، تصبح ـ مع الزمن ـ ثابتاً يسبق التصوّر ويقرّره. ومثلما تصاب اللغة بداء الثبات، ذي الهيمنة على الإنسان، فإن الدلالة ـ أيضاً ـ تأخذ نصيبها من الثبات المطلق، حينما تسيطر على فكر الإنسان، وتسبق الكلمة بوجودها؛ بحيث يستحيل اعتبارها إشارة؛ لأن من شرط الإشارة حرية الدلالة. وإذا ما وصلت اللغة إلى هذا الحدّ الذي هو هيمنة الدالة المطلقة، أو هيمنة المدلول المطلقة، فإنها بذلك تشهد خطر التصدّع في وجودها كلغة؛ لأنها لم تعد نظاماً من الاختلافات والإشارات، ولم يعد الشيء احتمالياً، كما يجده «الجرجاني». وبالتالي فنحن لسنا أمام نظام لغوي، وإنما نحن أمام هيمنة خارجية، إما من الماضي من خلال هيمنة الدال، أو من الحاضر من خلال هيمنة المدلول. واللغة بهما تصبح انعكاساً ومحاكاة للخارج؛ أي للواقع المعطى، وليست تأسيساً لواقع مبني، أو تحقّقاً إنسانياً حراً.

والخروج من هيمنة الدال أمر ميسور دائماً؛ وذلك من خلال الإبداع الأدبي الذي تعوَّد على الخروج على الاصطلاح اللغوي، وكسر دائرة المحاصرة اللغوية لطاقات الخلق الجديد، ومن ثم تحويل اللغة إلى نظام اختلافي إشاري. ولكن المشكلة ـ دائماً ـ هي في هيمنة المدلول؛ وذلك لأنها هيمنة يصعب إدراكها لفداحة تحكّمها بالإنسان، وسيطرتها عليه، وعلى تصوّراته التي تخضع ـ دوماً ـ لملابسات المدلول البيئية والظرفية. وكل هذه عناصر هيمنة تحاصر الإنسان من كل منافذ أحاسيسه وعقله؛ مما يجعلها حُكماً

مطلقاً يسيِّد المدلول، ويُعليه على الدال؛ مما يفرض الواقع المعطى، ويحيل الدال إلى مجرّد مرآة عاكسة لهذا المعطى. وهذا يسلب اللغة الإبداعية ـ التي حاولت أن تكسر قيد الدال ـ قدرتها على الابتكار والخلق الجديد.

والنصّ الإبداعي ـ عادة ـ يتجاوز هذه المشكلة بمجرّد اختراقه للاصطلاح السائد. وهذا التجاوز الإبداعي هو تأسيس لنظام جديد ينبثق من داخل النصّ تتحرّك به الدوال نحو مدلولات تتشكّل كناتج إبداعي لعلاقات الدوال بعضها مع بعض، فهي إذاً واقع مبني لا يسبق النصّ ولا يلحق به، وإنما ينتج عنه.

وبما أن الدلالات هي نتاج للنصّ فإنه من المحال استخدامها كأدوات للنظر إليه أو تفسيره؛ لأن في ذلك افتراضاً مسبقاً بالنتيجة قبل الفحص، ثم إن فيه افتراضاً بثانويّة «الدال» الذي هو النصّ، ومن ثم عدم أهميّته. وقد يتساوى ـ عندئذٍ ـ الجيد والرديء إذا ما كانا استجابة لمدلول واحد.

من هنا يلزمنا أن نقرّر أن المدلول بما فيه من ظرفيّة وبيئيّة لا يصلح مدخلاً للنصّ؛ لأنه خارجي وسابق عليه إذا كان واقعاً معطى، أما إذا كان واقعاً مبنيّاً فهو ـ بالضرورة ـ ناتج عن النصّ، وعندئذٍ يكون النظر في النصّ محاولة لتأسيس هذا المدلول، الذي هو دوماً في طور تشكُّلٍ ينفر من الاكتمال.

إن إيماننا بمفهوم «الواقع المبني» يحتّم علينا السعي لتأسيس هذا الواقع الجديد كمدلولٍ للنصّ وكأثرٍ إبداعي له. وهذا لا يتسنّى إلا من خلال استخدام «الدال» نفسه، كأداة إجرائية للرؤية النصوصية. هذه فرضية يتحتّم قبولها إذا ما أردنا إعطاء الإبداع حقه في «الإبداعية» وفي تأسيس أثره.

واستخدام «الدال» كمنظور معناه الأخذ بالنقد الألسني؛ لأن الألسنية هي لغة اللغة؛ أي الأخذ بنصوصية النصّ. وهي نصوصية نسبيّة؛ لأنها تقوم على مبدأ العلاقة، كما أنها «ديناميكية» لأنها تأخذ بمفهوم الأثر، وهي استنباطية ووصفية؛ لأنها تعتمد على سبر حركة الدوال، بدءاً من الصوت المفرد؛ فالكلمة فالتركيب ثم السياق الصغير. وتربط ذلك بالسياق الكبير من خلال حركة تداخل النصوص. وهذا كله يحدث دون أن يفقد النصّ خصوصيته؛ لأنه يُحمى بمبدأ الإشارة الحرة. وسنقف عند هذه المبادئ وقفات مقتضبة تؤسّس إجابتنا عن السؤال المطروح.

2 ـ 2 أول هذه المنطلقات هو مفهوم «الصوتيم»[8]. وهو النواة التي يفضي إليها النصّ، أو ينتج عنها؛ لأن في كل نصّ ـ مهما كان ـ عقدة دلالية وجمالية كانت تمثّل حالة الهوس الإبداعي للمُنشئ، وتنتقل منه إلى النصّ لتختبئ داخل تركيباته؛ فتأتي في أوّله ـ أحياناً ـ كما نرى في المطالع الشعرية الخلّابة، وقد تأتي في الآخر؛ فيختتم بها الشاعر قصيدته ـ كما يفعل أبو ريشة[9] ـ وهاتان حالتان تسودان في الشعر العمودي و«الرومانسي». أما في الشعر الحديث فإن «الصوتيم» يكون أقلّ وضوحاً. ولكن الفحص التشريحي للنصّ يُبرز «الصوتيم» ويكشف حركته داخل النصّ.

---

(8) للتفصيل راجع عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 33.

(9) يتعمّد الشاعر عمر أبو ريشة إقامة ما يُسمّيه (بيت المفاجأة) وهو ختام القصيدة، ويردّد الحديث عن هذه الميزة عنده في كل حديث رسمي أو شخصي معه ـ كما حدث في لقاءاتي به ـ ومن الأمثلة على ذلك قصيدته «عودي» المبنية شعرياً على آخر بيت فيها (عودي.. لن أعود أنا) انظر ديوانه ص 202 جـ 1 دار العودة. بيروت 1971.

«والصوتيم» ـ هنا ـ يمثّل القوة ذات السيادة داخل النصّ وما عداه يكون إما تشكُّلات إبداعية له، أو إرهاصات تفضي إليه، أو أنها ناتج عنه تضيف إليه، وتكثّف أثره الجمالي والدلالي. وقد تتعدّد «الصوتيمات» داخل النصّ، كما يحدث في الشعر القديم ذي اللوحات الشعرية المتعدّدة، أو في القصائد الحديثة المبنيّة على «المعادل الموضوعي» المتعدّد التركيب كما طرحه «إليوت»[10].

وهنا يلزمنا ملاحقة هذه «الصوتيمات» كي نُبرزها عياناً، ولكننا ـ حتماً ـ سنجد من بينها واحداً له السيادة نصوصياً على الأخريات. وهذا مبدأ علمي أخذه «باشلار» من «لانشتين» فيه يقول: «لقد بيَّن التطوّر التاريخي أنه من بين كل التركيبات النظرية التي يمكن تصوّرها، هناك واحدة لا محالة لها السيادة على كل الأخريات» وهذه ـ عندنا ـ هي «الصوتيم»، والبحث عنه في الأشياء وفي اللغة «النصّ» هو سعي لكشف البنية المهيمنة. وهذا يخدم فكرة «النظام»، كأساس للمنظور الكليّ للأشياء التي تتحرّك وفق نظام قد يخفى، ولكنه ضروري لضمان صحة تحرّكها. ومن الضروري للباحث أن يسعى إلى كشف الأنظمة الداخلية التي تسير الأشياء؛ تمهيداً لفهم الحركة وتوجّهاتها. وهذا الكشف يتم بعد التقاط «الصوتيم» كنواة للحركة تنطلق منه، وتسعى إليه. والنصّ هو صورة للعالم تكمن فيه أنظمة تتناغم مع أنظمة العالم الذي يتداخل معها، لا بالمحاكاة والتعبير، ولكن بالتحويل الإبداعي؛ حيث يقوم النصّ بتعليق العالم بين قوسين ـ كما يقول «باشلار».

---

(10) يشرح «إليوت» مصطلحه هذا على أنه (تركيبة من الموضوعات والحالات، وسلسلة من الحوادث التي تقوم كمعطى لتلك الخَصِيصَة العاطفية) وهو رأي طرحه في دراسته لمسرحية (هاملت) عام 1919.

2 ـ 3 بعد تشريح النصّ إلى «صوتيم»[12] مهيمن و«صوتيمات» متشاكلة عنه، تتحوّل مهمة المشرِّح إلى تأسيس النظام الذي ينبني عليه النصّ؛ وذلك من خلال فحص «العلاقة» بين الوحدات البنيويّة التي هي «الصوتيمات» المستنبطة، على أساس أن «العلاقة» بين الوحدات «الصوتيمية» هي ما يؤسّس لهذه الوحدات قيمتها، ويجعل وجودها في النصّ وجوداً وظيفياً متحوِّلاً. ومن ثم تتميّز كل وحدة منها بما تقدّمه للبناء الكلي للنصّ، وتعظم قيمتها بمقدار وظيفتها في تأسيس الدلالة النصوصية الكليّة. ويتم إدراك هذا التمايز عند فحص «الوحدة» خارج النصّ، وما تحمله من قيم نصوصية، ثم مقارنة ذلك بالقيم الوظيفية للوحدة نفسها داخل النصّ بعد تشابكها بنيوياً مع الوحدات الأخر. وكل إضافة تحدثها الوحدة بعد دخولها للنصّ هي قيمتها الاختلافية التي تؤسّس لها دوراً وظيفياً يخدم علاقات النصّ، ويبني دلالته الكليّة التي هي «نظام الواقع المبني» كتحقيق إبداعي متميّز.

2 ـ 4 لن يكون في مقدورنا تحقيق نموّ العلاقات داخل النصّ إلا إذا نحن أخذنا بمبدأ «الإشارة الحرة»[13]. وذلك لأن المدلول المعجمي للعنصر اللغوي يظلّ قيداً يحاصر نبض النصّ، وقد يخنقه، بعد أن يكبّل حركته بأنفاس المعاني السالفة والحاضرة. ولكن خلاص النصّ يكون بفتح حدود عناصره، وإطلاق هذه العناصر على أنها إشارات حرّة تمّ إعتاقها من السالف والحاضر، أي

---

(11) فلسفة المعرفة (المذكور أعلاه) ص 64.

(12) للاستزادة من ذلك راجع الخطيئة والتكفير صفحات 33/91 وقارن مع ص 31 تعريف «بياجيه» للبنية.

(13) مبدأ «سيميولوجي». للتفصيل راجع: السابق ص 43 ـ 46 وص 94.

من شروط «الواقع المعطى»؛ فتوجّهت حرّة لتشكيل واقعها النصوصي المتجدّد، على أساس أن «الدال» إنسانيٌّ في مقابل «المدلول» المحلي؛ وهو زمني في مقابل الوقتي، كما أنه حرٌّ في مقابل الظروفي. وهذا لا يعني إطلاق حركة الدلالة وتهليمها، ولكنه يعني فقط رفع قيد الظرف المعجمي والبيئي كمتحكّم مطلق يقرّر «الدال» ويصوغ مدلوله.

إن هدف «الإشارة الحرة» هو تحريك الدال نحو الدلالة مباشرة دون المرور من تحت مظلّة المدلول. أي أنه السماح للدال بتجاوز المدلول لكي يؤسّس دلالته بعيداً عن قيد «المدلول» وملابساته ذات الصفة القيدية بطبيعتها؛ وذلك لشدّة مخامرتها لعقل القارئ ووجدانه. وسبيل الفكاك منها هو تحرير الدال من هيمنتها، وبالتالي تأسيس الدلالة النصوصية تأسيساً إبداعيّاً حرّاً بوسيلة بنيويّة متحوّلة. وهذا لا يُلغي «المدلول» وما يتضمّنه من معنى ومن ظرفيّة؛ وإنما يتجاوزه بعد أن يعترف به كقيمة مرحلية موجودة وقتيّاً، لكنها قيمة لا ترقى إلى مستوى تقرير مصير دلالات النصّ وتأطيرها بظَرفيّتها. ويظل المدلول حقيقة اجتماعية قائمة، ولكنها حقيقة صغرى ما تلبث أن تتلاشى أمام الحقائق الإنسانية الكبرى التي تنبثق من النصّ انبثاقاً إبداعياً متحوّلاً، على أساس أن النصّ عالَم لا يُصوّر الخارج / ولا يحاكيه / ولا يعبّر عنه / ولكنه يشكّله، بعد أن يتجاوزه، ويبني عالماً غيره.

ومن هنا فإنه لا يمكن للخارجي أن يحدّد «علاقات» النصّ الداخلية؛ لأن النصّ قد تجاوز هذا الخارجي، ومن ثم فقد تحرّر منه، واستقلّ عنه بوجود جديد ينبني عليه عالم جديد؛ أي واقع مبني كمناهض للواقع المعطى. ومن هنا فإنه ليس هناك نصّ كامل،

لأنْ ليس هناك واقع كامل. وستظل النصوص مفتوحة كإمكانيات لمعانٍ لم تأتِ بعد، حسب مفهوم «الابستمولوجيا» التكوينية الذي يؤكد على أنه «ليست هناك قضايا فارغة من المعنى وإلى الأبد؛ بل هناك ـ فقط ـ قضايا فارغة من المعنى ـ حالياً ـ بمعنى أنه قد يأتي يوم يكشف فيه العلم عن معاني هذه القضايا؛ لأن المعرفة (. . .) ليست نهائية؛ بل هي تنمو وتتعدّل وتتطوّر باستمرار»[14] مما يعني نسبية القِيم الدلالية، ويحتّم أخذ علاقاتها كأساسٍ لإدراك وظيفتها، بما أنها إشارة حرة بدءاً من المفردة حتى كامل النصّ أو مجمل النصوص، ثم من الإشارة إلى مجرّة الإشارات التي يتشكّل منها الإبداع، كتحقّق إنساني وحيد فيه يجد الإنسان نفسه من مطلع الحضارة وإلى الغد المفتوح؛ كنصّ عائم ومدلول ينزلق أبداً «كما يقول لا كان» وما الدلالة ـ إذاً ـ إلا فعل قرائي، لا قيمة للنصّ إلا بوجوده؛ كأثر إبداعي.

2 ـ 5 وهذا القول يقودنا إلى مفهوم «الأثر» الذي هو مبدأ أخذت به المدرسة التشريحية[15]. وهو فعل القراءة ناتجاً عن فعل النصّ. أي أنه ضرب من المعاشرة النصوصية، أو تحوّل اللغة من خطاب قولي إلى فعل بياني، وتخيّل الواقع الإنساني بانقلابه إلى سحر إبداعي ـ كما ورد في الحديث الشريف ـ وبمجرّد قراءة القصيدة يتحوّل النصّ إلى عالم يخصّنا، ويصبح ملكاً لنا أو كما يقول «باشلار»: «يتجذّر في داخلنا» ولا يفسد ذلك علينا أن «إنساناً آخر هو الذي منحنا هذه الصورة» لأنني «أشعر أنه كان بإمكاني أن

(14) محمد عابد الجابري: تطور الفكر الرياضي، ص 32.

(15) ترجمة لمصطلح DECONSTRUCTION. وعن ذلك راجع (الخطيئة والتكفير) ص 50.

أخلقها أنا بل كان عليّ أن أخلقها بالفعل. إن الصورة تصبح وجوداً جديداً في لغتي، تعبِّر عني بتحويلي أنا إلى ما تعبّر عنه. هنا يخلق التعبير الوجود»[16]. وهذا يحدث بمعزل عن معاناة الشاعر أو التلبّس بظروف الإبداع؛ فالقارئ ـ كما يحدّد «باشلار»: «لا يحتاج إلى المرور عبر معاناة الشاعر؛ ليستوعب هناءة الحديث الذي يقدّمه له الشاعر ـ هناءة تسيطر على المأساة ذاتها. إن التسامي في الشعر يعلو فوق سايكولوجية الروح الشقيّة؛ وذلك لأنها حقيقة لا يمكن إنكارها أن الشعر يمتلك هناءته الخالصة مهما كان حجم المأساة التي صوّرها»[17]. وهذه الهناءة الخالصة عند «باشلار» ليست سوى «الأثر» النصوصي عند التشريحيين؛ حيث تصبح القراءة إنتاجاً للنصّ ـ كما يقول «بارت» ـ ويتحوّل القارئ للشعر إلى شاعر وإننا «حين نقرأ الشعر فإننا نعيش ـ مرة أخرى ـ إغراء أن نكون شعراء. كل القُراء المتحمّسين يعيشون ويقرأون رغبة أن يكونوا كتّاباً» باشلار (ص 28).

والأثر هو امتداد لمفهوم «العلاقة» حيث إن العلاقات النصوصية تتفاعل داخل النصّ بتحريك من القارئ لطاقاتها المخبوءة، وإذا ما تحرّكت فإنها تؤسّس الدلالة النصوصية المنبثقة عن فعل هذه الحركة. وتتسامى هذه الحركة ذات الوظيفة الخلّاقة لتحتوي القارئ فيها؛ فتشكّل تصوّراته النصوصية مثلما فعل هو حينما شكّل علاقاتها. ومن هنا تبدأ التحوّلات بإحداث فعلها وإنتاج واقعها المبني، فينبثق «الأثر» على أنه حالة تحوُّلٍ نصوصي وإنساني،

---

(16) جاستون باشلار: جماليات المكان، ص 26.
(17) السابق 32.

ويصير النصّ هو الإنسان، والإنسان هو النصّ. وهذه حالة متحوِّلة لا تثبت على حدّ قائم مما يجعل ارتكازها على «الدال» محرّراً من المدلول أمراً حتمياً لتأسيس «الدلالة» الانبثاقية المتسامية على المصطلح الاجتماعي بظرفيّته المحدّدة من داخل «المدلول».

ومن هنا يتحتّم علينا ـ مرة أخرى ـ أن نعلِّق المدلول في تعاملنا النصوصي من أجل تحرير الدال، وفتح النصّ لإفراز الأثر، على أنه غاية إبداعية لا يكون للنصّ قيمة من دونها، إذا ما كان نصّاً عالمياً فيه من القوة البيانية ما يرفعه فوق المحلية والوقتية. وهذه صفة لا تتوفّر إلا في القليل من النصوص، إن لم يكن في النادر منها كما يقول «باشلار».

2 ـ 6 في وقفاتنا السابقة كان النصّ محوراً لمقاربات نقدية مبدئيّة تنطلق من «الصوتيم» كوحدة مهيمنة تربطها مع غيرها في النصّ «علاقات» تؤسّس وظيفتها، على أساس أن كل عناصر النصّ هي إشارات حرّة. وهذا كله يولّد «الأثر» النصوصي بفعل القراءة الإبداعية، وكل ذلك مفاتيح تُشْرِع منافذ النصّ وتحرّرها، ولكنها لا تعزل النصّ عن سياقه المتداخل معه؛ لأن الكتابة هي ـ في الأصل ـ إعادة تشكيل لأثر قرائي سابق، فأنا أكتب لأنني نسيت[18]: ومن هنا فإن النصّ الماثل أمامنا هو نتاج لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الإنسانية خاصة في شقّها اللاواعي، ومثلما أن النصّ ناتج لها فإنه ـ أيضاً ـ مقدّمة لنصوص ستأتي. وهذا يجعل مبدأ «تداخل النصوص»[19] منعطفاً تمرّ به كل النصوص، وأولاها به هو ما يتّفق

---

(18) الخطيئة والتكفير، ص 143.

(19) للتفصيل راجع السابق 320.

مع النصّ الماثل في جنسه الأدبي؛ حيث يكون انتماء النصّ كأساس لتبرير سياقه ولفهم شفرته، فليس النصّ ـ إذاً ـ إلا وجهاً لعالمه النصوصي، ويلزمنا تأسيس هذه العلاقة داخل الجنس الأدبي الواحد لكي نفهم هذا النصّ ـ أولاً ـ ثم لكي نعرف مقدار تجاوزه، ودرجة تميّزه.

* * *

والآن ـ نصل إلى الإجابة عن سؤالنا عن نصوصية النصّ كمبدأ للنقد الألسني بمدارسه الثلاث: البنيوية والسيمولوجية والتشريحية حتى انتقينا منهجنا من مجمل ما فيها معتمدين على خمسة مفهومات هي: الصوتيم / والعلاقة / والإشارة الحرة / والأثر / وتداخل النصوص / وهي مفهومات تحقّق نسبية القيمة، من خلال وظيفة العلاقة، وتحقّق «ديناميكية» الأشياء من خلال تحوّلات الأثر، كما أنها تؤسّس لنا منهجاً استنباطياً؛ لأنه منظور معرفي يتحرك كأداة متحرّرة عن سيطرة الموضوع السابق مما يجعل نتائجه نتائج وصفيّة كفعلٍ قرائي منظور. وهذا يحقق لنا صفات «العلمية» الأربع التي جعلناها أساساً لوصف المنهج العصري الضامن للنتائج العلمية ذات البُعد المعرفية النسبي المفتوح. وهذا يجعل منهجنا «الألسني» ضرورة معرفية يحتّمها إحساسنا بالحاجة للموضوعية والعلمية في الحكم على الأشياء، وفي تحرير منظورنا من سيطرة الذاتية والظرفية. وما صورة التعامل مع النصّ إلا مثال على التعامل مع كل مواقف الحياة والحضارة.

* * *

3 ـ المنهج / الاستكشاف:

3 ـ 1 إن كانت شروط العلمية تتضمّن كون المنهج وصفيّاً، فهذا معناه أن الوصفيّة قيمة أساسية فيه لا يمكنه التخلّي عنها، وإلا فَقَدَ مشروعيّته العلمية. ولهذا فإن المنهج الصحيح ـ علمياً ـ لا بدَّ أن يكون متمخّضاً عن موضوعه، مثلما هو أداة لاستكشاف ذلك الموضوع، وهذا لا يتوفّر ـ أدبياً ـ إلا بواسطة التموضع النصوصي؛ أي أن يكون المنهج ذاته نصوصياً، ومن ثم فهو من جنس الموضوع ومن مادته، وبالتالي فهو تفاعل معرفي مع النصّ يتطور المنهج به من خلال تركيبة معرفيّة تقتضي نقد الأداة مع نقد الموضوع. وهذا هو ما يجعل النقد الألسني دائب التطوّر، ومنفتح التحرك، بدءاً من الأسلوبية فالبنيوية والسيمولوجية ثم التشريحية.

ولكي نضع المنهج في مواجهة ذاتية مع أدواته فإننا ندخل إلى نصّ حديث يحمل في دواخله مفارقات نصوصية تغري أي ناقد تشريحي بأن يعقد مقاربات إجرائية تساعد على العوم فيه ومعه بحدٍّ أدنى من التسلّط النقدي، لا يتوفّر إلا في منهج نصوصي. وهذا النصّ هو قصيدة الخبت[20] للشاعر «علي الدميني» (منشورة في آخر الدراسة) وهي قصيدة تتحرك على ثلاثة مستويات متوازية، هي: مستوى المداخلة، ومستوى الأثر الباني، ومستوى «الصوتيم» المهيمن. ولقد يكون من الأولى ـ منهجياً ـ أن نبدأ بالصوتيم المهيمن لولا أن القصيدة تفرض علينا موقفاً مغايراً، حينما اتخذت لنفسها صور التداخل المفاجئ؛ حيث بدأت بجملة مقتبسة اقتباساً سافراً بين قوسين كمطلع لها. ثم ختمت نفسها بمفارقة كانت عودة

---

(20) مجلة اليمامة، عدد 836، ص 58 (18/ 4/ 1405هـ).

تناقضية مع البدء ومع المنبع، كما سنستكشف لاحقاً. إذاً لا بدَّ أن نبدأ بداية نصوصية؛ فنأخذ بالمداخلة أولاً.

3 ـ 2 المداخلة / المفارقة:

(وظلم ذوي القربى) بلادي حملتها
على كتفي شمساً وفي الروح موقدي

هذا بيت يدخل بنا مسرعاً إلى معلّقة «طرفة بن العبد»[21] آخذاً منه شبه جملة، ومعها البحر الطويل، وروي الدال. وهذا يؤسّس فينا حسّ المعارضات الشعرية. ولكن هذه المعارضة لا تقوم على المشاكلة؛ لأنها تقتحم النصّ المعطى فتفكّك علاقاته؛ لتُعيد صياغتها، وتبني لها واقعاً جديداً. ولهذا فإن جملة «طرفة بن العبد» تتحوّل إلى شبه جملة عند «الدميني» أي أنها بداية فُصلت عن نهايتها؛ ولهذا فإن الخبت تأخذ المبتدأ من معلّقة «طرفة» وتعزف عن الخبر، لا لتقدّم خبراً بديلاً ولكن لتشبك المبتدأ بمبتدأ آخر. مما يعني أننا في مواجهة مع نصّ مفتوح كمفارقة لنصّ مغلق. ولنتذكّر قول «طرفة»:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة
على المرء من وقع الحسام المهنّد

حيث نجد العالم ـ في هذا البيت ـ تاماً ومكتملاً: مغلقاً. وجاء «الدميني» ليسرق نار «طرفة» متمثّلة بقوله «وظلم ذوي القربى» قبل أن يطفئها الخبر «أشد مضاضة... إلخ» مما يجعل جذوة الاقتباس

(21) راجع ديوان طرفة بن العبد ـ شرح الشنتمري. تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال. مجمع اللغة العربية. دمشق 1975م.

ملتهبة على المستوى النصوصي بدخولها بإشكالية دلالياً تمثلت في أن ما هو جملة تامة عند «طرفة» صار شبه جملة عند «الدميني»، وما هو تام دلالية عند «طرفة» صار إشكالاً عند «الدميني». ولنتأمل ـ الآن ـ إشكالية' هذه الجملة:

وظلم ذوي القربى بلادي حملتها... إلخ.

حيث تقوم جملة «بلادي حملتها» على أنها خبر لقوله «وظلم ذوي القربى». وهذا ـ نحوياً ـ صحيح تمام الصحّة. ولكنه ـ دلالياً ـ لا يقوم مقام الخبر إلا بتأويل وتقدير. وهذا التأويل لا يتم إلا بفعل إرادي من القارئ. وهذا الفعل لا يمكن أن يتم إلا بالاستعانة بعناصر النصّ الداخلية؛ لكيلا يكون إسقاطاً خارجياً. وهذا معناه ضرورة تحريك الفعل القرائي، وكذلك تحريك بقية النصّ؛ لكي نصنع «خبراً» لمبتدأ سافر أمامنا؛ أي أنه ليس لدينا خبر معطى، وإنما نحن بحاجة إلى بناء الخبر؛ وهذا يفضي بنا إلى نتيجتين؛ هما:

أ ـ أن الجملة تخبّئ داخلها تصدّعاً ليس بذي أمر هيّن، وما فيها من نظام نحوي هو صورة شكلية خارجية؛ لأن القيمة الدلالية لهذا المبتدأ والخبر لا تتساوق مع هذا الظاهر النحوي؛ مما يجعلنا أمام نصّ معقّد، وإن بدا بسيطاً.

ب ـ أننا نقف أمام نصّ لا يتّكئ على «ما قبله» وإنما هو ينتصب كإشارة تحرّرت من المدلول السابق، وصارت تسعى إلى إنتاج مدلول جديد يخصّها، وينبثق عنها. وهذا هو دلالة تحوُّل الجملة القديمة إلى شبه جملة جديدة، انفصلت عن خبرها الجاهز، وتزاوجت مع جُمل جديدة تؤدّي وظيفة الخبر نحوياً، ولكنها تفتح المبتدأ دلالياً على فضاء لا خبر فيه.

ومن هنا فإن المعارضة الشعرية ـ في هذا النصّ ـ هي معارضة مفارقة. ويؤكد النصّ هذه المفارقة ويبنيها من خلال وقفات متنوّعة جاءت كاقتحام تشريحي للنصّ القديم؛ حيث تم تمزيقه، وإعادة بنائه، بدءاً من جملة «وظلم ذوي القربى»، التي هي فاتحة القصيدة هنا، بينما هي البيت الثامن والسبعون عند «طرفة»، وكانت هناك نتيجةً لسلسلة من الأحداث الدالة؛ حيث أطلق «طرفة» شكواه الذاتية قائلاً:

فما لي أراني وابن عمي مالكاً
متى أدنُ منه ينأَ عني ويبعدِ

وتتنامى الشكوى في الأبيات 68/ 69/ 71/ 79 حتى تفضي بنتيجتها الشعورية المتمثّلة ببيت «وظلم ذوي القربى». ولكن الدلالة تنقلب بعد مداخلة الخبت لها. وما هو نتيجة وختام ـ في الأصل ـ يصبح بداية ومطلعاً. وفي مقابل ذلك تتحوّل بدايات «طرفة» إلى نهاية عند «الدميني» وذلك في قوله في المقطع الأخير من الخبت:

لخولة أطلال أجوس زواياها ببرقة ثهمدِ
إذا أفردتني الأرض جاوزت للغد
أبوح بطعم الحب أقتات موعدي
أعاتب أحبابي بلادي بفيئها
وأهلي وإن جاروا عليّ فهم يدي.

هذه الأبيات هي نهاية «الخبت» وهي لا تتضمّن مطلع «طرفة» فحسب، ولكنها تتضمّن أوزانه ورويه ـ مرة أخرى ـ ولكنها مع هذا تُعيد صياغة «طرفة»، بل إنها تُعيد صياغة «الخبت» نفسها؛ إذ تلعب بشكليّات البداية والنهاية؛ لتلغي بذلك حدود النصّ؛ فلا تتركه خطاً

مستقيماً لا تلتقي أطرافه، وإنما تحوّل النصّ إلى دائرة تتداخل أطرافها؛ حيث تبدأ ولا تنتهي. ولتصوّر هذا الموقف علينا أن نقارب هذا المقطع بملاحظة أكثر، ونلاحظ ما يلي:

1 ـ هذا المقطع هو عودة إلى البحر الطويل؛ وهو بحر منوّع، ويتضمّن استعمال ثلاث تفعيلات هن: «فعولن ـ مفاعيلن ـ ومفاعلن» «الأخيرة تلتزم في الضرب» فهو ـ إذاً ـ بحر معقّد، وكثير التشكيل؛ مما يعني تعقيد حركة النصّ، وازدياد تداخلاتها. وهذا كله يأتي بعد أن انفصلت حركة الإيقاع عن ذلك التشكيل العالي الذي ابتدأت به القصيدة في الأبيات الأربعة الأولى؛ لتأخذ بتفعيلة البحر الكامل «متفاعلن» مع تشكيلاتها العروضية التقليدية «مستفعلن / مفاعلن» وبحر الكامل يعطي انسياباً حركياً أكثر تلقائية، وأسهل إجراء؛ مما جعل حركة إيقاع النصّ تنداح ميادة، بدءاً من البيت الخامس:

أنشدتُ للرعيان ثوب قصيدة في البَرِّ

حتى اقتراب النصّ من النهاية، مثلما تخلّى النصّ عن روي «الدال» الموحّد؛ لينوّع رويه، ويحرّر قوافيه. ولكنه ـ في النهاية ـ يعود إلى التركيب الصوتي المشدود وزناً وروياً؛ مما يعني شد النهاية بالبداية على المستوى الإيقاعي، وكذلك على المستوى الدلالي؛ حيث تباغتنا آخر الجُمل بقولها:

وأهلي وإن جاروا عليّ فهم يدي

وهذه تتماسك مباشرة مع جملة المطلع:

وظلم ذوي القربى بلادي حملتها

على كتفي شمساً وفي الروح موقدي

إذا جف ماء القطر أسقيت غرسها
بدمعي ووجهت الزمام لتهتدي
إلى الماء أحدو خطوها كل بارق
أشد على غاباتها الريح في يدي

حيث نلاحظ أن «اليد» هي العضو الفاعل بدءاً ونهاية وبدءاً.

فاليد التي تشد على الريح، والتي توجّه زمام البلاد إلى الماء، هي اليد نفسها التي فسّرها لنا الشاعر بأنها تعني «أهله» الذين جاروا عليه؛ مما يعني أن «اليد» هذه هي يد الجماعة، والحركة حركة الجماعة، والإرادة إرادة الجماعة. ولهذا فإن هذه اليد تمتد من آخر كلمة في القصيدة؛ لتُمسك بأختها في مطلع القصيدة، وتفتح دائرة النصّ من جديد. ولا تنفكّ تفعل ما دامت هذه القصيدة ماثلة أمامنا. وهذا كله يحدث من خلال مفارقة نصوصية، يتم فيها توظيف «طرفة» ومعلّقته توظيفاً جديداً، يعيد تشكيله؛ ليجعله بطلاً للغد، وليس بطلاً مستهلكاً؛ ولهذا يقول:

لخولة أطلال أجوس زواياها ببرقة ثهمدِ

حيث أقحم جملة «أجوس زواياها» مخالفاً بذلك قواعد العروض بزيادة تفعيلتين، وكذلك هو يخالف نمطية الذاكرة بفرض جملة جديدة على شطر «طرفة». وذلك كله من أجل إحياء النصّ القديم الذي لم يعد طللاً خاوياً؛ وإنما هو طلل مكتنز بالأسرار؛ بدليل أن له زوايا يجوسها الشاعر، ومنها يتحوّل من ماضٍ معطىً إلى غد قابل للاستكشاف، كما تعلن القصيدة بالبيت التالي لهذا البيت:

إذا أفردتني الأرض جاوزت للغد.

هذا هو الطلل يتحوّل إلى غدٍ. وبعد أن يتحقّق هذا المبتغى تعود الأبيات الأخيرة لتلتزم بقواعد العروض، وزناً ورويّاً، بل وتصريعاً؛ لأن المفارقة قد أدّت غايتها، وتنتهي القصيدة شكلياً بكلمة «يدي» لتبدأ من جديد. ولكن هذا البدء يتم بعد أن فارقت القصيدة الجديدة كل ظروف النموذج السالف، على كل المستويات، إيقاعاً ودلالة، مما يعني أن دلالات النصّ تتغيّر تلقائياً، بعد إكمال قراءته. وهذا يجعل المقطع الأخير ضرورياً لفهم القصيدة ابتداءً من أوّلها. وبذا تكون الخاتمة سابقة على المطلع؛ لاعتماد الأول على الأخير، مثلما أن الأخير معتمد على الأول. وما بينهما هو تركيب عضوي يقوم مقام تمدّدات الشجرة التي تربط الجذع بالثمرة، وهذه الثمرة التي هي نتيجة للجذع هي ما أعطى الجذع اسمه وهُويَّته، ومنحه وظيفة إنتاجية؛ كالبرتقالة إذ تمنح اسمها وهُويّتها لكل أعضاء شجرتها بدءاً من الجذع. ومن هنا تحقّق الخبت مفارقتها النصوصية من خلال تشريحها للنموذج القديم، وتحويله إلى صورة جديدة ترفض السالف وتلغيه، وتقيم ـ بدلاً عنه ـ نموذجاً تقوم هي ببنائه. فهي تتجاوز الواقع المعطى، وتؤسّس قيمة تخييلية، لم تكن من قبل. فهي ليست محاكاة، وليست تصويراً، ولا تغييراً، ولكنها تخييل وإحداث أثر. وهذا ما سنسبره في الفقرة التالية.

3 ـ 3 الأثر الباني:

يتحرّك الأثر ـ في هذا النصّ ـ عبر تقاطعات متداخلة تبدأ من «الخبت» المحاط بقوة سحرية تتمثّل بثوب القصيدة، أو ثوب البحر، وهما عالمان يحاصرهما رعبان: أحدهما الجرب، والآخر الشارع الخلفي، وهذه صورة لهذه الدلالة المتوثّبة.

الشارع الخلفي

ثوب القصيدة { الخبت } ثوب البحر

الجرب

وتتحرّك القصيدة من خلال هذه الدلالات بادئة وعائدة في حركة دائرة نفصلها بالفقرات التالية:

أ ـ بعد أن تُحطّم القصيدة صورة البطل النمطي، وتحرّر «طرفة» من معلّقته، وتحوّله إلى «شجرة» على أساس أن كلمة «طَرَفة» هي واحدة الطرفاء وهو الأثل، وتقوم القصيدة بفصل المدلول المعطى عن الدال المطلق؛ لتعود الكلمة إلى درجتها الصفر، ومن ثم تصبح كلمة «طرفَة» شجرةً ينمو عنها «الخبت». ومن هنا فإن النمطي القديم يتحوّل من المادة واللذة حسب بيته القديم:

وما زال تشرابي الخمور ولذّتي... إلخ.

يتحوّل إلى واقع جديد هو:

آخيت تشرابي الأمور بنخلة.

وغرست في الصحراء زهو مناخي.

إذاً: ذاك الماجن العابث يتحوّل إلى نخلة، ويغرس الصحراء بمناخه، مما يجعلنا أمام «طَرَفَة» الشجرة صانعة الخبت، وهذه الصناعة ابتدأت بعد انفصال الحركة عن طرفها، ومن هنا فإن الشاعر يخلص من قيود الأبيات الأربعة الأولى بوزنها ورويها، ويطلق عالمه في البيت الخامس:

أنشدت للرعيان ثوب قصيدة في البر.

وما إن يأتي هذا الثوب «ثوب قصيدة» حتى يتغيّر عالمنا؛ فكأنه قميص «يوسف» حيث يرتدّ بصر «يعقوب»، وتتفتّح عيون الشعر ـ هنا ـ وينبثق الخبت الذي يبرزه لنا الشاعر صارخاً:

هذا بياض الخبت.

وهو خبت يقوم بين حدّين: أولهما ثوب القصيدة في البيت السالف، والحدّ الآخر هو ثوب البحر، في قوله:

دعاني عرف ثوب البحر.

وهما حدّان فاعلان؛ فالأول حرّك القلب والنياق حيث إن نتيجته هي:

عاقرني الفؤاد على النوى

وتباعدت نوق المدينة عن شياهي

والثاني نتج عنه فراغ الفؤاد من المخاوف، وبعدها انهمر إلى المسيل:

.... أفرغت الفؤاد من المخاوف وانهمرت

إلى مسيل الخبت

وهذا الأخير يصنع للخبت مسيلاً، بينما الثوب الأول يفضي إلى بياض الخبت. وبياض الخبت يعني إقفاره، ولكن المسيل يعني بارقة الأمل. من هنا يبدأ الصراع بين الإقفار والأمل حيث يتحوّل الخبت ببياضه إلى:

هذي بلادي.

والإشارة «هذي» هي ثاني إشارة في النصّ، وكانت الأولى عن بياض الخبت؛ مما يعقد الدلالة بين الاثنتين نصّياً، ويوحّد العلاقة

بينهما. وهذا ما يحوّل «البياض» من الإقفار إلى الأمل، حسب الإشارات المتلاحقة ـ بعد ذلك ـ في النصّ، ومنها:

المهرة البيضاء.

رائحة الحليب ولذعة الإقط البهي.

والخاتم الأبيض.

البحار البيض.

وهذه كلها علامات حياة تصوّر «بياض الخبت» على أنها متخيّلة زمانياً بقوله:

هذا نهار أنت ترمقه.

أما (عرصاتها البيضاء) فهي نتيجة لهذا النهار المرموق تصبح:

.... هذي حارة في الأرض

ليست رقعة في البر.

ـ وبالتالي فالقصيدة تأمر:

أقدم فذا بلدي.

ومن هنا فإن أسماء الإشارة تبني لنا صورة جغرافية النصّ كالتالي:

هذا بياض الخبت: هذي بلادي: هذي حارة في الأرض / ذا وطني.

والبياض لم يعد نقيض المسيل؛ لأنه يتحوّل في النصّ إلى «نهار أنت ترمقه»، والضمير أنت يحوّل ياء المتكلم إلى ضمير للمخاطب، ويتوحّد القارئ مع المبدع من داخل النصّ الذي يكون من صناعة هذا القارئ. ويصبح «طرفة» هو الخبت / والشاعر /

والمتلقّي. أما البياض كنهار مرموق فهو طالع لم يزل محاصَراً داخل النصّ، على الرغم من وجود الثوبين: ثوب القصيدة، وثوب البحر.

ب ـ وفي سعي القصيدة لبناء صورة الخبت المتطوّر عن «طرفة» الشجرة، نفاجأ ـ في البيت السادس والثلاثين ـ بالجرب الجديد يغزو الخبت؛ فيعيد «طرفة» مفرداً مرة أخرى؛ حيث نقرأ نذير الجرب:

أفـردتَ يـا ابـن الـعـبـد قـامـت ريـحـه الـجـرب الـجـديـد

من البعير.

هذا الجرب الجديد يأتي من البعير، أي من مصدر الأمن والثقة وملجأ النفس في القديم؛ حيث كانت الحل لابن العبد، كما كان يقول في السابق:

وإنـي لأمـضـي الـهـمّ عـنـد احـتـضـاره
بـعـوجـاءَ مـرقـالٍ تـروح وتـغـتـدي
أَمُـونٍ كـألـواح الأران نـسـأتُـهـا
عـلـى لاحـبٍ كـأنـه ظـهـر بـرجـدِ

هذه الأمون التي كانت تُمَضّي هَمَّ ابن العبد صارت ـ اليوم ـ بعيراً يند بالجرب، ويتسبّب بإفراد البطل وعزله؛ ولهذا فإن صفة «أمون» تتحوّل ـ هنا ـ إلى صوت عديم الدلالة؛ حيث استخدمها / الدّميني بتضعيف الميم أي أنه جرّدها من دلالتها؛ وهذه الكلمة مضعفة الميم لا وجود لها في معجم العربية، وسبب هذا التجريد هو تحوّل «البعير» إلى مصدر خطر على الشاعر. وبعد أن كان «أموناً» صار مجرد ذكرى خلابة تتجلّى تَجلّياً «رومانسياً» حالماً وسالباً في مقطع محاصر بين تضمينين عاميين:

غَرَسَت على صدري
بقميصها الصدري
وشماً لريح البحر
وغدائر الليمون.
حبيبتي أمون.

هذا حلم تسرّب من لحظة سادرة، لكنه لم يقوَ على إنقاذ ابن العبد من جرب البعير؛ وذلك بسبب «الشارع الخلفي» هذا الرعب المتربّص بابن العبد ليدينه بالجرب، وليفرده بعيداً عن القبيلة؛ كما تُصوّر لنا القصيدة:

في الشارع الخلفي
كان المدى خلفي
والوجه في الحائط.

هكذا آلت حال «طرفة» حيث ينتصب الحائط في وجهه مغلقاً عليه الأفق، ويتراجع الخبت ليصبح وراء الشاعر، وكأنه سانحة أمل فرّت في سراديب الشارع الخلفي، ليصبح ماضياً ناقصاً، كما يشير الفعل الناقص «كان» في قوله:

كان المدى خلفي.

ونتيجة لهذا يصبح البعير تنّيناً يثير الرعب، بعد أن فعل به الشارع الخلفي ما فعل، ولنقرأ قول الشاعر في ذلك:

في الشارع الخلفي واجهت البعير يشم عرفجة تيبس طلعها.
ويدور في الطرقات ملتهماً بقايا الناس والأطفال،
يا جمل العشيرة
هل غُرْبةٌ نفقت

هل طلعة نبتت
أم جئتَ تبحث في تراث الناس عن جدث
وتحفر في الطريق ملاذة للروح
أين مرابض العربان؟
أين مباهج الصحراء والفتيان والرمل الذي أفردتَ.
أين وجع العشيرة؟

هكذا صار البعير يلتهم بقايا الناس والأطفال. على أن إشارة «بقايا» تدلّ على أن الجرب قد فعل فعله في الناس، قبل أن ينقلب البعير إلى تنيّن يجهز على ما تبقّى منهم؛ وذلك بعد أن يبس طلع العرفج، وأقحط الخبت؛ مما يدل على أن أمارات الأمل المتمثّل بصوره البيضاء الموضحة من قبل باتت مهدّدة بالجرب وبالشارع الخلفي الذي يحوّل «الناقة الأمون» إلى بعير أجرب يلتهم الأطفال، ويحفر الطريق؛ ليبحث عن الأجداث. ولكن الشاعر لا يترك «جَمل العشيرة» في متاهات ضلاله؛ فيعلن في وجهه:

إن الدهر غاشية.
ووجه الشارع الخلفي لا يشفيك من درن التفرّد والبداوة.

ثم يستنهض همم جَمل العشيرة قائلاً له:

هذا نهار أنت ترمقه، وهذي حارة في الأرض
ليست رقعة في البر.
هل تقدم؟
أقدم فذا وطني.

إذاً بياض الخبت لم يتراجع قنوطاً وإقفاراً، ولكنه يظل ماثلاً في النفس كنهار يُرْمَق، والخبت به حارة في الأرض فهو ـ إذاً ـ وطن

يحق للشاعر أن يأمر جَمل العشيرة بأن يَقْدُم إليه؛ لكي يخرج عن سلطان الشاعر الخلفي، ويسلم من الجرب وينقذ نفسه من «التفرّد والبداوة».

وهكذا تتداخل عناصر الصراع في القصيدة بين ثوبها وثوب البحر، وبين الجرب والشارع الخلفي، وبينها الخبت ببياضه ومسيله. ويقف النموذج فيها بين «طرفة» كشجرة أثل سامقة، و«ابن العبد» مفرداً بجربه؛ ليؤكد الصراع ويطلقه. وهو صراع يتعزّز بانفصال الاسمين بعضهما عن بعض حيث لا يردان مجتمعين؛ مما يعني التصدّع داخل شخصية النصّ؛ نتيجة لهذه المداخلات المتقاطعة، حتى إن «طرفة» يرد بالنص براءٍ مسكَّنةٍ مما يحوِّل دلالة الكلمة من عَلَم على شاعر قديم، أو اسم لواحدة الطرفاء؛ إلى اسم لنجمٍ في السماء مما يبعد الغاية، ويعقد علاقات النصّ؛ استجابةً لاضطراب عناصره بصراعها مع أطراف الدلالات المتفاقمة.

وهذا الصراع المتنامي في النصّ هو ما يؤسّس «الأثر» هنا، كصورة لتفاعل علاقات وحدات القصيدة بعضها مع بعض لتنبثق عنها وظيفة النصّ كفعل قرائي يُحدث صورة متخيَّلة في ذهن القارئ لواقع جديد تبنيه القصيدة، وتؤسّسه كمستقبلٍ يلحق بها، وليس كماضٍ يؤطرها. ولقد لاحظنا كيف حطّمت القصيدة صورة النموذج التاريخي، وأحلّت محلّه صورة جديدة لم تكن لطرفة بن العبد من قبل؛ فطرفة ـ إذاً ـ يتجدّد نصوصياً، من خلال هذه القصيدة؛ ليكون صورة لابن العبد بطل الخبت الجديد، الذي لا يتبرّأ عن ذنب مقترف، كما كان سابقاً، ولكنه يعترف بفعلته، ويتقلّدها وساماً على جبينه، كما سنرى في الفقرة التالية؛ وهي ما يمثل «الصوتيم» المهيمن.

3 ـ 4 الصوتيم المهيمن:

يمثل أمامنا ـ الآن ـ سؤال ضروري ومشروع هو:

لماذا كتبت هذه القصيدة؟

وهو سؤال لا يمتّ إلى المناسبة أو غرض الشاعر بصلة، ولكنه سؤال نصوصي تقتضي الإجابة عنه تشريح النصّ، والبحث عن لبّه الذي يمثّله نواته الحية، والذي به يكون النصّ أو لا يكون، وباقي العناصر هي إفضاء إلى هذه النواة، أو نتيجة لها، وهو ما اصطلحنا على تسميته الصوتيم المهيمن.

ونحن إذا ما بحثنا عنه في قصيدة «الخبت» فإن اقتناصه ميسور، بعد أن سبرنا اصطراعات حركة النصّ وصورة «ابن العبد» الجديد. وهذا «الصوتيم» هو في قول الشاعر، في المقطع الثاني:

«لا تقرب الأشجار».

ألقاها الكثيب عليّ

أرّقني صباحي.

لكن قلبي يجمع الأغصان يشرب طعمها.

ويؤلف الأوراق في تنور راحي.

«لا تقرب الأشجار» غافلني الفؤاد فمسّها، وهبطت

من عالي شيوخ قبيلتي أرعى جراحي.

في هذا المقطع نجد لبّ القصيدة؛ إذ لدينا ثلاثة عناصر؛ هي: الكثيب / والشاعر / والأشجار.

فالكثيب يُطلق أمره بعدم الاقتراب من الأشجار، ولكن قلب الشاعر يتحرّك ـ أولاً ـ ليحتال على الأمر بجمع الأغصان «وليس

الأشجار»، فإذا ما سمع الردع يتكرر بعدم الاقتراب من الأشجار يحدث ما لم يكن في حساب الشاعر؛ حيث ينفصل الفؤاد عن الجسد، ويغافل صاحبه، ويمسّ الأشجار، ونتيجة لهذا يهبط الشاعر من عليائه «وكأننا نشهد قصة أبينا آدم مرة أخرى».

وهذه الحركات تُثمر لنا ما يلي:

أ ـ هبوط الشاعر من علياء قومه يجعله يرعى جراحه؛ وهذا يثمر لنا «ظلم ذوي القربى» فيصنع لنا المقطع الأول من القصيدة.

ب ـ انفصال الفؤاد عن الجسد في قوله «غافلني الفؤاد» أثمر لنا انفصال «طرفة» عن نمطيّته القديمة، وانفصال جُمله الشعرية عن ثابتها القديم، وتحوّلها إلى إشكال جديد.

جـ ـ صورة الكثبان الآمر أوجد لنا الجرب والشارع الخلفي، وهما عنصران فاعلان داخل النصّ، نتجا عن هذا «الصوتيم» وانطلقا يصطرعان مع عناصر النصّ؛ ليؤسّسا حركة التضاد فيه.

د ـ وجود الأشجار أوجد لنا الخبت وحوّل «طرفة» الإنسان إلى شجرة أثل تغرس الصحراء بمناخها.

هـ ـ أما تحريم الاقتراب من الأشجار فهو يحوّل لنا «طرَفة» بفتح الراء إلى «طرْفة» بسكون الراء؛ أي تصبح نجمة بعيدة «كما ورد في القاموس المحيط» مما يقيم علاقة المحال بين «ابن العبد» وخبته.

و ـ وهبوط الشاعر من عالي الشيوخ أوجد لنا ـ أيضاً ـ الإفراد؟ حيث تمّ إفراد «ابن العبد».

ز ـ أما رعْيُ الجراح فقد نتج عنه جرب البعير.

حـ ـ أما جمع الأغصان فقد نتج عنه اليد التي رأيناها ـ في مطلع

القصيدة ـ تشد الريح على غابات الخبت، ورأيناها ـ في ختام النصّ ـ تتحوّل إلى صورة لقوم الشاعر.

ط ـ أما الأغصان فقد أوجدت لنا ثوب القصيدة، وثوب البحر. ونحن نعرف ـ تاريخياً ـ العلاقة بين الغصن والورق والثياب الساترة لسوأة الآدمي.

وهذه العناصر التسعة هي عناصر القصيدة، سواء منها السابق على هذا المقطع، أو اللاحق به. فمقطعنا هذا ـ إذاً ـ هو «صوتيم» الخبت ويكفينا ـ لتأكيد هيمنته ـ أننا لو عزلناه عن القصيدة فإنها ستفقد روحها المحرّكة لأعضاء جسدها كافّة ولولا تدخّل الكثبان في حياة البطل، ولولا عصيان البطل لأمر الكثبان، ولولا تعلّق البطل بهذه الأشجار، لما كان هناك من أزمة تخلق حالة الإبداع.

وهذا هو ما حوّل النصّ إلى شهادة عشق يرفعها الشاعر باعتراف شامخ؛ حيث يتبع مقطع «الصوتيم» السالف بمقطع تفسيري مفعم بالنصوصية:

هذي بلادي لم أكن أغتابها بالليل
بل أهذي بوقع تحرّك الرعيان في عرصاتها البيضاء
أفردها لمس الريح
ألبسها شتاءً
ألتقي والماء في مرعى الطروش
وأبتني قصراً من الصفصاف
قد أهذي
فإن لكل عاشقة شهادة.

والشاعر ـ هنا ـ يهذي ليقدّم شهادة عشقه؛ وهو يهذي لأن

الفاعل فيه هو فؤاده ـ بعد أن غافله فلمس الأشجار ـ كما يقرر «الصوتيم»، وهو ـ هنا ـ يبتني قصراً من الصفصاف، مادته من الأغصان التي جمعها قلبه في مغافلة للكثبان ـ كما مرّ أعلاه. وهذه هي بلاده يعترف بفعله العاشق فيها، ولا يتبرّأ ـ كما فعل من قبل في المعلّقة ـ وهذا كله يحدث ـ شعرياً ـ بصورة مفتوحة؛ لأن الفعل فيه يتّكئ على أفعال المضارعة، بدءاً من «الصوتيم» بقوله:

لكن قلبي «يجمع» الأغصان «يشرب» طعمها.

«ويؤلّف» الأوراق في تنوّر راحي.

ثم في هذا المقطع بقول: أهذي / أفردها / ألبسها / ألتقي / أبتني / أهذي.

ومن هنا نتج بيت النهاية القائل:

إذا أفـردتـنـي الأرض جـاوزت لـلـغـد.

مما يجعله يستمر فاعلاً، كما يحدّد بعده قائلاً:

أبـوح بـطـعـم الـحـب أقـتـات مـوعـدي

فالعاشق ـ إذاً ـ ما زال يرفع شهادات عشقه، ويبوح بطعم هذا الحب متحمّلاً الإفراد والهبوط من عالي الشيوخ، وصابراً على الجرب، وعلى مصادمات جدار الشارع الخلفي؛ فيشرع صوته بثوب القصيدة، ويمد ثوب البحر، ويصنع الخبت من الأغصان، ويجعل أهله يداً تشد الريح في غابات الخبت، وهكذا تبدأ القصيدة ولا تنتهي، وتكون نصّاً مفتوحاً ومعتمِداً على واقعه الذي ينبثق عنه، وعلى دلالاته المشعّة عن دواله الحرّة الطليقة.

* * *

الخبت

1 ـ نص القصيدة:

«وظلم ذوي القربى»، بلادي حملتها
على كتفي شمساً وفي الروح موقدي
إذا جفّ ماء القطر أسقيت غرسها
بدمعي، ووجّهت الزمام لتهتدي
إلى الماء أحدو خطوها كل بارق
أشد على غاباتها الريح في يدي
مسيلاً هبطنا ـ ليلتين ـ وربوة
تباعد عن عيني بلادي ومولدي
أنشدتُ للرعيان ثوبَ قصيدةٍ في البرّ
عاقرني الفؤاد على النوى
وتباعدت نوق المدينة عن شياهي
آخيت تشرابي الأمور بنخلة
وغرست في الصحراء زهو مناخي
(لا تقرب الأشجار) ألقاها الكثيب عليَّ
أرّقني صباحي،
لكن قلبي يجمع الأغصان، يشرب طعمها
ويؤلف الأوراق في تنور راحيْ.
«لا تقرب الأشجار» غافلني الفؤاد فمسَّها، وهبطتُ
من عالي شيوخ قبيلتي أرعى جراحي.
هذا بياض الخبت، أهمز مهرتي للبحر،

أرسنها إلى قلبي، فتجتاز المسافة.
حجرٌ على رمل المسيرة، هودجٌ، حملٌ،
وأغصان من الرمال، هل تقفزْ؟
دعاني عرف ثوب البحر، أفرغتُ الفؤاد من المخاوف وانهمرت
إلى مسيل الخبت.
يا ابن العبد ألقِ إليَّ أدوية البعير فإنني
سأنسِّق الأورامَ،
أستل الجراح من التفرّد والزَّهادة.
وأضم هودج خولة القاسي، أزين وحشة الممشى
بعقد
أو قلاده.

هذي بلادي لم أكن أغتابها في الليل،
بل أهذي بوقع تحرّك الرعيان في عرصاتها البيضاء،
أفردها لهمس الريح،
ألبسها شتاء،
ألتقي والماء في مرعى الطروش
وأبتني قصراً من الصفصاف،
قد أهذي
فإن لكل عاشقة شهادهْ.
أفردتَ يا ابن العبد قامت «ريحة» الجرب الجديد
من البعير
فلا يلمك أخوك

ما فرطت في شرف القطيع،
ولم تبع تيساً بناقهْ.
سلبوك ماء «الحسي» والخدر المريح،
وما سلبت الإبل مرعاها
ولا الصحراء ألقتْ في حشاياك البلادة.
مولاي يا ابن العبد
يا طرفة المفردْ
هل كنت تبغي الود
أم كنت لا تقصدْ
قلبي على قلبك
وحقولنا تحصدْ
من زهرة في الشيح أقرأ فتحة الأبواب.. أرصد ما لكفك من مثالبْ وأغذ في الدهناء سير المهرة البيضاء.
أرقبُ ذكرياتِ طفولة الأجداد،
رائحة الحليب ولذعة الأقط البهيِّ،
وصوت «طرفة» تائهاً في الريح
مستمسكاً بالشيح
والخاتم الأبيض.

* * *

في الشارع الخلفيْ
كان المدى خلفيْ
والوجه في الحائط

(يا الله على الممشى
بكره نصوب الخبت
والبحر ذا حائط(*))
غَرَسَتْ على صدري
بقميصها الصدري
وشماً لريح البحر
وغدائر الليمون
حبيبتي أمُونْ
(وجهك من الكادي
ذا في الصدر يطرون
يا قلب وقف بي
ما أقدر على المندار
والله ما لي شف
في كادي الديره
ما دام هذي الكف
ما لمست أمون(*))

في الشارع الخلفي واجهت البعير يشم «عرفجة» تيبّس طلعها، ويدور في الطرقات ملتهماً بقايا الناس، والأطفال،

يا جَمل العشيرة!
هل غربةٌ نفقت؟

(*) تخضع المقاطع المثبتة ما بين الأقواس لإيقاع اللهجة الشعبية في جنوب المملكة العربية السعودية..

هل طلعةٌ نبتت؟
أم جئت تبحث في تراث الناس عن جدث
وتحفر في الطريق ملاذة للروح
أين مرابض العربان؟
أين مباهج الصحراء والفتيان، والرمل الذي أفردتَ
يا وجع العشيرةْ؟
غطى على عينيَّ دمع العين
إفرادُ المحبِّ، ولوعةُ الوسنان،
إلقاءُ العشيق بباطن الإفراد،
أمُون التي أهوى،
وألحان البحار «البِيض»
طرفةُ هل أتى جرب فغطّى الناس؟
أم رحمتك صحراء البلاد بفيئها في البرد؟
إن الدهر غاشيةٌ. ووجه الشارع الخلفي لا يشفيك من درن التفرّد والبداوه.
هذا نهار أنت ترمقه، وهذي حارة في الأرض،
ليست رقعة في البر.
هل تقدم؟
أقدم... فذا وطني،
وذي الصحراء أجمعُ طيرها في القلب،
ألتحفُ السماء وأشرب الأيام،
أعصر منحنى الأوجاع

تفردني
فأعشقها
وتلمسني
فأقربها
وتنحسر العداوة.
لخولة أطلال، أجوس زواياها، ببرقة ثهمد
إذا أفردتني الأرض جاوزت للغد
أبوح بطعم الحب أقتات موعدي
أعاتب أحبابي، بلادي بفيئها
وأهلي وإن جاروا عليّ فهم يدي.

الفصل الرابع

الدخول إلى الخروج

قراءة في قصيدة الخروج لصلاح عبد الصبور

الأدب عموماً هو عملية إبداع من منشئه، وهو عملية تذوّق جمالي من المتلقّي، وهدفه ليس نفعياً بل جمالياً، إذ يسعى إلى إحداث الانفعال في النفس، أو إثارة الدهشة.

ولتحقيق هذا الهدف يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي من منطلقات نحدّدها فيما يخص الشعر بأمور، هي:

1 ـ اللغة.

2 ـ استخدام الأسطورة بوصفها تعبيراً مجازياً عن مقصد الشاعر.

3 ـ الصورة.

4 ـ الإيقاع.

1 ـ اللغة:

فاللغة رموز تثير الصورة في الذهن. والصورة يتلقّاها الإنسان من الخارج، أو يكوّنها من الجمع بين أشتات من عناصر خارجية، تأتلف من خلال الكلمات في تركيبة جمالية ذات طاقة انفعالية. وبذلك تكون اللغة في الشعر وسيلة للإيحاء، وليست أداة لنقل معانٍ

محددة. وهنا يكمن الفرق بين المعنى العقلي للكلمات والمعنى التخييلي لها، فبدلاً من أن تصف امرأة مثلاً بأنها غنيّة تقول إنها نؤوم الضحى. وفي هذا تتمثّل غاية المحاكاة كما هي عند «ابن سينا»، حيث يقول: «إن غاية المحاكاة هي تحريك النفس بإثارة التعجب»[1]، ولذلك فإن «ابن سينا» يحارب المشهور والصادق في المحاكاة، إذ لا إثارة فيهما. وهو يؤثر الغرابة والطرافة حتى وإن جاءتا عن طريق التحريف، ويبرّر هذه النظرية ـ ويبرّر بها كذلك ـ أن وظيفة الشعر هي توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقّي.

اللغة الشعرية إذن رمز للعالم كما يتصوّره الشاعر، وكذلك هي رمز لعالم الشاعر النفسي. ولا بد أن نفهم الشعر على هذا الأساس، وإلا خلطنا بين الثغر وما ليس بشعر، وهو ما جهد علماؤنا السالفون في إيضاح الفرق بينهما، وما جعل «ابن خلدون» يصف شعر «المتنبي» و«المعري» بأنه نظم لا شعر[2].

لغة الشعر إذن لغة مجازية انفعالية. ولذلك قال «ابن سينا»: وكانت العرب تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تُعَد به، نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه»[3].

ولقد طغت الحكمة والكلمة الجامعة على الشعر القديم، واعتمد الشعر على وحدة البيت، واكتماله معنى ومبنى، كأنه يقول زهير[4]:

---

(1) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب 413.
(2) ابن خلدون: المقدمة 573.
(3) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب 414.
(4) شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلم الشنتمري ـ 34.

ومـهـمـا تـكـن عـنـد امرئ مـن خـلـيـقـة
وإن خـالـهـا تـخـفـى عـلـى الـنـاس تـعـلـم

فلا يهم ارتباط البيت بالقصيدة أو عدم ارتباطه، فالبيت قائم بذاته، ولذلك قال «الباقلاني» إن أقلّ الشعر بيتان[5]. وكثر قول النقّاد: ذاك أصدق بيت، وأهجى بيت.. إلخ.

ومن ذلك قولهم عن بيت «أبي ذؤيب الهذلي»:

والـنـفـس راغـبـة إذا رغـبـتـهـا
وإذا تـرد إلـى قـلـيـل تـقـنـع

إنه أصدق بيت قالته العرب[6]. وهذا النوع من الأبيات التي تجمع بين الحكمة والتصوير الذهني للفكرة المجرّدة هو ما سمّاه «حازم القرطاجني» بالتمثيل الخطابي[7].

أما الشعر الحديث فيقوم على وحدة القصيدة لا البيت، ويقوم على أن القصيدة «حالة» فنية تؤخذ كاملة وتُقرأ بوصفها كلاً، وأنها إن جُزّئت ضاع أثرها، فهي كاللوحة للرسام، لا بدَّ أن تراها كاملة حتى وإن تكوّنت من عناصر أوّلية متعددة، إذ إن هذه العناصر تتّحد أخيراً في شكل فني متكامل هو «القصيدة».

وهذه النقلة من مفهوم البيت إلى مفهوم القصيدة سببّت إرباكاً للقارئ الذي نشأ على القصيدة التراثية، فظل ينظر إلى القصيدة على أنها مكوّنة من أبيات مستقلّ بعضها عن بعض وإن اتّحدت في الوزن والقافية، فيُفاجأ بعدم اكتمال الصورة في البيت الواحد من القصيدة

(5) الباقلاني: إعجاز القرآن، 54.
(6) ابن عبد ربه: العقد الفريد 3/ 254.
(7) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

الحديثة، فيروح متّهماً الشاعر بالغموض، ولو أخذ القصيدة كاملة لتغيّر الوضع.

ولعلّه من المفارقات العجيبة أن يكون عصرنا عصر السرعة والأعمال الجاهزة، في حين صارت القصيدة الحديثة عملاً معقّداً يحتاج إلى وقت للقراءة والمراجعة، وجهد للتأمل والفهم، وصار من اللازم قراءتها قراءة صامتة وفردية. وهذا عامل من عوامل إساءة فهم القصيدة اليوم، إذ إن القصيدة بما هي عملية فنية معقّدة قد اتخذت مساراً مناقضاً لحركة العصر في ماديّته وسرعته. ولعلّها تمثّل ـ بهذا المسار ـ محاولة لإنقاذ الإنسان المعاصر وانتشاله من دوّامة المتاهات النفسية المرهقة.

والإنسان العربي ـ اليوم ـ يمر بنقلة حضارية جريئة، يتمثّل أحد مظاهرها في انتقال طريقته في التفكير من التجزيء إلى الكليّة. وقد شمل ذلك القصيدة فيما شمل، فنقلها من شعر البيت الجامع إلى شعر القصيدة «الحالة المتكاملة». ولا شك أن هذه النقلة الواسعة تتطلّب فهم الجماهير العريضة لها.

2 ـ الأسطورة:

استخدم الشعر الحديث الأسطورة، واعتمد عليها بديلاً من الاستعارة التقليدية. وللأسطورة في حياة الإنسان وظائف عدة، منها:

1 ـ محاولة تفسير ما يستعصي فهمه على الإنسان من ظواهر كونية تفسيراً يقوم على مفاهيم أخلاقية أو روحية.

2 ـ إعطاء تفسير قصصي شبه منطقي لتجارب الإنسان في حياته اليومية.

3 ـ للأسطورة أيضاً وظيفة نفسية ترتبط بأحلام البشر وتصوّراتهم الرمزية، وتومئ إلى تجارب الإنسان النفسية في الحياة، وإلى مخاوفه وآماله[8].

كان هذا في مبدأ حياة الإنسان، ولكنه ظل مغروساً في داخل نفسه. ويبدو أن النفوس تميل إلى الأسطورة وتطمئنّ إليها نتيجة لارتباطها بنشأة الإنسان، ولأنها تمثّل أحد العناصر الموروثة من الأسلاف، والكامنة في اللاوعي الجماعي ـ كما يقول «يونج»[9].

على أن الأسطورة غير الخرافة، إذ إن الخرافة تعني القصة الكاذبة التي لا يقبلها العقل، مثل باب «تكاذيب العرب» الذي عقد له «المبرد» فصلاً خاصّاً في كتابه «الكامل»[10].

ولقد اعتمد الشاعر الحديث على الأسطورة في تصوير الحالة الشعرية عنده، ولكن القُراء لم يفهموا ذلك لسببين: أحدهما هو اقتباس الشعراء العرب لأساطير مثل أسطورة «أدونيس» وتموز وأخرى أجنبية مثل سيزيف وغيرها. فقد كانت هذه الأساطير ـ لغرابتها ـ بمثابة تحدٍّ لمشاعر القارئ، إذ الهدف من استخدام الأسطورة هو استثارة المخزون العاطفي والنفسي لها في وجدان القارئ ليدفع به إلى الانفعال بعالم القصيدة. ولذلك فإنه من شروط نجاح الأسطورة في أداء وظيفتها أن تكون مفهومة لدى المتلقّي، وأن يكون مدلولها العام متجاوباً مع حقيقة مشاعره.

وقد تنبّه نقّادنا الأوائل إلى ذلك، وأشار إليه «حازم القرطاجني»

---

(8) مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، 339.

(9) راجع: Jung The Portable Jung. ed. J. Campell. Penguin Books 1982.

(10) راجع المبرد: الكامل 2/ 548.

حيث فصل المخيَّل من الأقاويل مما هو معروف ومؤثر (المنهاج ص 21) وقال إن «أحسن الأشياء التي تعرف ويتأثر لها ـ هي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها أو التألّم منها، أو ما وجد فيه الحالان من اللذة والألم، كالذكريات للعهود الحميدة المنصرمة التي توجد النفوس تلتذّ بتخيّلها وذكرها، وتتألّم من تقضّيها وانصرامها». ويدخل في ذلك بكل تأكيد استخدام الأسطورة، فكلما كانت وثيقة في نفوس المتلقّين صارت أقرب وأدعى إلى استثارة مكنون نفوسهم. أما إذا كانت الأسطورة غريبة عليهم أو مناقضة لمعتقدهم فهذا من دواعي النفور منها ومن القصيدة. والشعر الأصيل هو الذي يعتمد على الموروث الأصيل، ويحاول تفجيره في ضمير القارئ. وفي هذا يقول «حازم»: والمتصوّرات التي في فطرة النفوس ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحاً أو ترحاً أو شجواً هي التي ينبغي أن نسمّيها المتصوّرات الأصلية» (ص 22). إذن فغرابة الأسطورة ومخالفتها لمعتقد الجمهور هما أحد أسباب غموض الشعر الحديث ونفور الجمهور منه. على أن الشعر الحديث لا يعتمد جميعه على الأساطير الأجنبية، فقد عمّ استخدام الأساطير العربية لدى كثير من الشعراء، مثل «صلاح عبد الصبور» و«البياتي» و«السياب» أيضاً، ومن قبلهم شعراء المهاجر.

والسبب الثاني في عدم فهم الناس لوظيفة الأسطورة في الشعر الحديث هو تعوّد القارئ على الاستعارة الواضحة التي تقوم على المقارنة المباشرة بين حالتين.

فأبو تمام يقول في معركة «عمورية»:

يا يوم وقعة عمورية انصرفت

منك المنى حُفّلاً معسولة الحلب

فالتشبيه هنا مباشر وحسّي ونابع من محيط القارئ ومن واقع ظروفه. وهذا ما يجعله سهلاً ويسير الفهم، فتطرب له النفس. أما في الشعر الحديث فإننا نقرأ في موقف مماثل، في يوم انتصار معركة التحرير الجزائرية قول «السياب»(11):

بشراك في وهران أصداء صور
سيزيف ألقي عند عبء الدهور
واستقبل الشمس على الأطلس

فالسياب استخدم أسطورة «سيزيف» اليونانية. وهي ـ أصلاً ـ قصة تدل على عبث جهود الإنسان في الدنيا، فسيزيف محكوم عليه بدفع صخرة إلى قمة جبل، فإذا بلغ القمة تدحرجت إلى أسفل، فيستأنف دفع الصخرة رافعاً إيّاها إلى الجبل ليحدث له ما حدث في السابق، وهكذا إلى الأبد، فهي رمز إلى عبثيّة الجهد المبذول في الحياة الدنيا. ولكنها أيضاً رمز على التصميم والمثابرة وعدم اليأس. ولكن «السياب» ينسج الأسطورة نسجاً عصرياً يتّفق مع حالة الانتصار التي حققها الشعب الجزائري. وسيجد القارئ نشوة كبيرة عندما يرى تحوّل العبثية إلى انتصار، وعندما يرى انتقال الإنسان من حال الهزيمة إلى حال النصر، وعندما يرى الموروث القديم يُترجم إلى إنجاز عصري في أرض المعركة وعلى وجه القصيدة. ولا يخلّ بالصورة وجمالها إلا عدم فهم القارئ للأسطورة الأصلية.

3 ـ الصورة:

أخذت الصورة في الشعر الحديث دوراً رئيسياً في بناء القصيدة

(11) قصائد بدر شاكر السياب. اختارها أدونيس. دار الآداب. بيروت 1967م.

حتى صارت أحد أُسس التركيب الشعري. وانتقلت من كونها طرفاً من أطراف التشبيه يُقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الذهن، إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر والمتخيّلة من القارئ، لما في الصورة من دفق شعوري فيّاض. ولنقارن بين صورتين إحداهما قديمة والأخرى حديثة. يقول «النابغة» للنعمان[12]:

كأنك شمس والملوك كواكب
إذا ظهرت لم يبد منهن كوكب

وهي صورة أو تشبيه استمدّ الشاعر عناصره من الحياة الخارجية، فهو معنى استُعير وأُدخل إلى القصيدة.

ويقول «السياب» في «أنشودة المطر»[13]:

أصيح بالخليج يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى
فيرجع الصدى
كأنه النشيج
يا خليج
يا واهب المحار والردى.

وهذه صورة نبعت من داخل الأبيات، وانبثقت من تركيبها الفني.

الصورة الأولى كاملة وجاهزة، أما الثانية فقد ابتدأت من

(12) ديوان النابغة، 109.
(13) راجع المصدر المذكور في هامش 11.

الشاعر، ودعت القارئ للمشاركة. ولا بدَّ من مشاركة القارئ للشاعر في صياغة معنى هذا المقطع، فلو قارنا بين قوله «يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى» وقوله بعد ذلك على لسان الصدى (يا واهب المحار والردى) حيث سقطت كلمة «اللؤلؤ» ولها مدلول أساسي في تركيب المعنى ـ بدا لنا أن «السياب» يأمل من الخليج آمالاً يمثّلها اللؤلؤ، ومع ذلك يدرك أن مع الآمال هناك خيبة الآمال يمثّلها «المحار»، وهناك النهاية متمثّلة في الردى. ولكن الذي يحدث أن الخليج لا يعطي شاعره أي أمل، فتختفي كلمة «اللؤلؤ» في جواب الصدى، ويظهر «المحار والردى»، أي خيبة الأمل والموت، وهذا معنى لا يتم تركيبه إلا بشعر حر، وذلك لأن العمودي من الشعر لا يسمح بإسقاط تفعيلة من أحد الأبيات، كما أنه لا يسمح بتكرار كلمة القافية، ويعد ذلك عيباً، ومن ثم فلن يتمكّن الشاعر من رسم معناه على هذه الصورة. كما أن المشاركة من جانب القارئ أساسية، إذ لو لم ينتبّه القارئ لسقوط كلمة «اللؤلؤ» ولا لوظيفة هذه الحركة فإنه ـ عندئذ ـ لن يفهم السبب في التكرار والحذف، ويظن ذلك لعباً من الشاعر وليس فناً له مدلوله ومغزاه.

4 ـ الإيقاع في اللغة:

تخلَّت القصيدة الحديثة عن البحر العروضي ذي الشكل الهندسي الثابت والمصحوب ـ عادة ـ بروي واحد يتكرّر في نهاية كل بيت، ففقدت بذلك نمطاً موسيقياً مرسوماً بإتقان، وهو ما كان يحفظ توازن النغمة والإيقاع في القصيدة العربية. وكان لهذا النمط من عراقته وتمكّنه من ذوق الجمهور ما يحمي الشاعر من الزلل في إيقاع القصيدة، وهو يمنح الشاعر راحة تامّة في موضوع موسيقية

الشعر، إذ إن الخطأ فيه واضح وضوحاً لا يسمح بالتجاوز. وعندما يقع الخطأ في الوزن ينكسر البيت، ويختلّ الأداء، فيتوقف الشاعر ـ عندئذٍ ـ ويصحّح الخطأ في موسيقى شعره. ولكن الشاعر الحديث تخلّى عن هذه النمطيّة. وهذا التخلّي ليس بالأمر الهيّن. ولا بدَّ للشاعر من تعويض تلك النمطيّة الموسيقية بإيقاع بديل لها، لأن الحسّ الإيقاعي شرط مهم في الشعر العربي خاصة. ولذلك فقد لجأ الشعراء المحدثون إلى الإيقاع اللغوي إضافة إلى صور الإيقاع الأخرى، تلك التي تُحدثها الأفكار والصور والنغمات، مما يسمّى بالموسيقى الداخلية للشعر. وهي موسيقى لا تخصّ الشعر الحديث وحده، بل هي ماثلة في كل شعر جيّد. ولكن الشعر الحديث يعتمد عليها أكثر من غيره، وهي فيه مهمة بدرجة أساسية، وذلك لتخلّيه عن جانب كبير في إيقاع البحر والروي.

وإيقاع اللغة له أهمية بالغة في موسيقى الشعر الحديث. ومن حسن حظ الشاعر العربي أن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقي رفيع وشامل، وذلك لأن الإعراب إحدى سمات اللغة العربية الأساسية، وله فيها أهمية عضوية، إذ بدونه تتعطّل اللغة.

ووظيفة الإعراب منصبّة بالدرجة الأولى على أواخر الكلمات، فيه تتحدّد المعاني، ولو استعرضنا حالات الكلمات العربية فيما تنتهي به أواخرها إعراباً لهالنا عددها وتنوّعها.

والإعراب مرتبط ارتباطاً كاملاً بالمعنى. وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفني للكلمات، فيحصل ـ عندئذٍ ـ ضربان من الإيقاع في كل كلمة، أحدهما ذهني والآخر فني. وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعاً نفسياً مؤثّراً في ذهن الملتقّي، ولذلك قال «محمد

عوني عبد الرؤوف»[14] «إن الشعر العربي ليس بحاجة إلى القافية، لما في اللغة العربية من إيقاع يسد مسدها». ومن المؤكد أن الشعر العربي قد ارتبط بالإيقاع المنغّم الذي يقوم على الإنشاد. وقد أشار «النهشلي» إلى ذلك في كتابه «الممتع» كما أن «ابن فارس» جمع بين الإيقاع والعروض فقال: «لا فرق بين صنعة العروض وصناعة الإيقاع»[15].

ومن ذلك بيت «حسان بن ثابت»[16]:

تغنّ بالشعر إمّا كنتَ قائلَه
إن الغناء لهذا الشعر مضمار

و«الحطيئة» يقول[17]:

فلم أشتم لكم حسباً ولكن
حدوتُ بحيثُ يستمع الحداء

وفي ذلك يقول «المرزباني» في «الموشح» ص 37: «كانت العرب تزن الشعر بالإنشاد». وهذا الارتباط الوثيق بين الشعر والإنشاد هو ما يجعل بعض القصائد تبدو كأنها غير موزونة، مثل قصيدة «عبيد بن الأبرص» (أقفر من أهله ملحوب) وقصائد أخرى ذكرها بعض الكتّاب مثل ميمية «المرقش»، وغيرها من القصائد التي تعرّضنا لها في بحث سابق[18].

---

(14) القافية والأصوات اللغوية 15.
(15) ابن فارس: الصاحبي 467.
(16) المرزباني: الموشح 37.
(17) ديوان الحطيئة 55.
(18) (تحرر الأوزان في الشعر القديم). مجلة (الدارة)، الرياض، رجب 1402هـ. أو: الصوت القديم الجديد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1985م.

ولقد تنبّه لذلك «مسكويه»[19] حيث قال: «إن القوم يجبرون بنغمات يستعملونها مواضع من الشعر يستوي بها الوزن. ولأننا نحن لا نعرف تلك النغمات إذا أنشدنا الشعر على السلامة لم يحسن في طباعنا. والدليل على ذلك أنّا إذا عرفنا في بعض الشعر تلك النغمة حسن عندنا، وطاب في ذوقنا، كقول الشاعر «الشنفرى»:

إن بـــالـــشِّـــعـــب الـــذي دون ســـلـــعٍ
لـــقـــتـــيـــلاً دمـــه مـــا يـــطـــل

فإن هذا الوزن إذا أُنشد مفكك الأجزاء بالنغمة التي تخصّه طاب في الذوق، وإذا أُنشد كما ينشد سائر الشعر لم يطب في كل ذوق».

* * *

الشعر الحديث إذن يعود بالشعر العربي إلى سالف عهده التليد، من حيث تحرير القصيدة من النمطيّة العروضية الثابتة، إلى الإيقاع الشعري النابع من قلب التجربة الفنية للقصيدة، حيث تعتمد موسيقية الوزن على إيقاع التفعيلة الحرة، مع إيقاع اللغة وما يحمله من تشكل فني مرتبط بالأفكار وإيقاعها، إضافة إلى إيقاع الصور وانسيابها داخل القصيدة في نموّ درامي متنوّع. والشاعر المجيد هو الذي ينجح في إبداع علاقات متجاوبة بين هذه العناصر فترقى قصيدته ـ حينئذٍ ـ إلى مستوى الإبداع في حين يسقط كثير من الشعراء المحدثين، لأنهم لم يفهموا من العملية الشعرية غير ظاهرها وشكلياتها فحسب، فيجيء شعرهم رصّاً لأفكار ذهنية في جُمل متعاقبة لا يربط بينها رابط، ولو لعبنا بترتيبها لما تغيّرت حالتها. وهذا ما يجعلنا نواجه سيلاً من

(19) مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص 67.

القصائد المخفقة. والقضية ترجع أساساً إلى الشاعر نفسه، فهناك الشاعر المجيد الذي سبر الشعر وعرفه حق المعرفة، والمدّعي الذي دخل إلى مملكة الشعر متطفّلاً عليها. والأمر كما قال «ابن رشيق» في «العمدة»[20] : «إن عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر، وإن الشعر كالبحر، أهون ما يكون على الجاهل، أهول ما يكون على العالم. وإن أتعب أصحابه قلباً من عرفه حقّ معرفته».

وبعد هذا العرض العام لمشكلة تذوّق الشعر الحديث وعوائقها، نأتي إلى غرضنا الرئيسي، وهو محاولة الولوج إلى أعماق قصيدة حديثة. وقد اخترت لهذا الغرض قصيدة «الخروج» لصلاح عبد الصبور. والذي أرجوه هو ألا يتبادر إلى الذهن أنني أسعى لشرح القصيدة، فهذا ليس هدفاً لي، فأنا أؤمن أن القصيدة الجيدة لا تسمح بشرح واحد لها، بل تتعدّد شروحها بعدد قرّائها، وتظل تقدّم من المعاني والأخيلة ما يتجدّد مع كل ذهن يطرق أبوابها. وهذا شعر «المتنبي»، يشرحه فطاحل اللغة كابن جني، وكبار الشعراء كالمعري، وغيرهم من أهل المعرفة كالعكبري والبرقوقي، ومع ذلك نقرأ اليوم شعره فنتلمّس فيه معاني ما خطرت على بال أحد من أولئك. وهذا هو سرّ خلود الشعر وبقائه. ولا يخلد من الشعر إلا ما له من القدرة على العطاء والتجدّد ما يضمن له البقاء حيّاً على مرّ السنين، بعد زوال ظروفه وملابساته. فإن كان فوق ظروفه وملابساتها بقي، وإن كان محكوماً بها زال معها.

ولقصيدة «الخروج» من الأسباب الفنية ما يكفل لها البقاء، وما يجعلها حيّة على مرّ السنين. هي لذلك تصلح لأن تكون نموذجاً

---

(20) ابن رشيق: العمدة. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد (جـ 1، ص 117).

نعرضه ونطبّق عليه بعض تصوّراتنا لوظيفة الشعر.

ولعنوان القصيدة دور عضوي فيها. وقد لا ندرك ذلك إلا بعد إتمام قراءة القصيدة. ولكي نتمكّن من التفاعل مع القصيدة أرجو أن نستحضر في أذهاننا قصة الهجرة النبوية الشريفة بكل تفصيلاتها التاريخية، وبكامل ظروفها الروحية والنفسية، وذلك لأن القصيدة مبنيّة على «مفارقة» تاريخية بين طرفين يمثّلان قطبين متقابلين يحكمان حركة القصيدة. وسيتّضح ذلك في أثناء تحليلنا لبعض مضامينها، فالشاعر يقول[21]:

أخرج من مدينتي من موطني القديم
مطرّحاً أثقال عيشي الأليم
فيها وتحت الثوب قد حملتُ سري
دفنته ببابها ثم اشتملت بالسماء والنجوم.

الشاعر يعلن الخروج من «مدينة» صفاتها أنها مدينته، وأنها موطنه، وأنها قديمة. والقِدَم ـ هنا ـ لا يشير إلى عمر الإنسان الزمني، ولكنه أبعد من ذلك. ولا بدَّ أن استمدّ شيئاً من المعنى الفلسفي للقِدَم. هو أعمق من مجرّد عدد السنين، والمدينة غير القرية. والحادث في زماننا هذا أن الناس والمثقّفين ـ خاصة ـ يخرجون من قراهم، ويتّجهون إلى المدينة. ولكن شاعرنا يخرج من مدينته ويحاول الانسلاخ منها، فهي تمثّل «عيشه الأليم». والتضعيف في كلمة «مطرّحاً» يدلّ على العناء الذي يلقاه لكي يحقّق هذا الانسلاخ، وهو يحاول أن يدفن سرّه ببابها، مثلما يحاول طرح عيشه فيها، إذن فهو يحاول الانسلاخ من «حياة» ويحاول الخلاص من

(21) ديوان صلاح عبد الصبور. دار العودة. بيروت 1972م.

«سرّ». ونلاحظ هنا أن المصريين يقصدون بالسرّ «الروح» فيقولون عند وفاة الشخص بأن الله «أخذ سرّه». وسرّ «صلاح عبد الصبور» سرّ مفروض عليه، بدليل أنه آتٍ من خارجه، فهو يحمله تحت الثوب، ومن ثم يدفنه بباب المدينة. ولو كان السرّ من داخله لما حمله بل تحرّك معه، ولهذا دلالته. فإذا ربطنا هذا بالمدينة القديمة، وبمحاولة الخلاص من العيش الأليم، أدركنا أن الشاعر يقصد حياة العصر المادي، والخروج هو محاولة الانفكاك منها والعودة إلى «الفطرة». فالشاعر عندما يخرج «يشتمل بالسماء والنجوم»، ولا أحد يشتمل بهما إلا الفطري، وهو الإنسان لحظة ولادته، حيث يهبط إلى الدنيا عارياً، أو الإنسان في مبدأ نشأته حيث العراء، قبل وصول الإنسان إلى حضارة الملابس. وهذه محاولة من الشاعر للتجرّد من حياة فُرضت عليه، ولكي يعود إلى فطرته. وهذه الصورة مفارقة لصورة الهجرة، فالرسول ﷺ لا يخرج وإنما يهاجر، وهو لا يخرج من مدينته، وإنما يتّجه إلى مدينته «أو ما سيُصبح مدينته»، والرسول لا يطرح أثقاله، وإنما يحملها معه وهي «الرسالة»، ولا يدفن سرّه وإنما يمشي ويعلنه. ولسوف تتّضح المفارقة فيما يأتي من مقاطع.

* * *

أنسل تحت بابها بليل

لا آمن الدليل حتى لو تشابهت عليَّ طلعة الصحراء

وظهرها الكتوم.

الشاعر محاصَر ومطارَد، فهو لكي يخرج يحتاج إلى أن يتسلّل في الظلام من تحت الباب. وهو لن يصحب معه أحداً، لأنه لا يأمن الدليل، فالدليل نفسه من نتاج العصر، ووحشة الصحراء وتشابه

مسالكها وخطورة ما تخفيه أخفّ عليه وأرحم به، وفي هذا عودة للفطرة، فما الصحراء إلا الفطرة. وقد صارت الآن مأواه مثلما صارت السماء والنجوم ملبسه. وهو على عكس حال الرسول الذي كان يأمن الدليل، ويعرف وجهة مساره، والذي لم يكن ظهر طريقه كتوماً، فنهايته معروفة لديه. هذا في حين يعيش الشاعر حالة خوف وتوجّس. وهو بلا هوية، فطلعة الصحراء متشابهة، والحل العصري غير مأمون: «لا آمن الدليل».

* * *

أخرج كاليتيم
لم أتخيّر واحداً من الصحاب.
لكي يفديني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة
ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلّل الطُّلاب
فليس من يطلبني سوى أنا القديم.

تبرز المفارقة هنا بوضوح، فالرسول ﷺ يمثّل الحقيقة، في حين يمثّل الشاعر ظلّ الحقيقة، فهو كاليتيم وليس يتيماً، في حين أن الرسول يتيم. وهو لا يتخيّر واحداً من الصحاب لكي يفديه، لأنه لا صحاب له، فهو ينسلّ من بينهم هارباً، وهو لا يأمن الدليل، في حين كان للرسول صاحب صَدِيق صدِّيق، يفديه بنفسه، ويدرأ عنه الشر. و«صلاح» يريد قتل نفسه لأنها ثقيلة، والرسول لا يريد ذلك، لأن لديه رسالة يسعى لإبلاغها، فهو لا يهرب من ماضيه، وإنما ينهض لمستقبله. أما الشاعر فما زال يهرب ويحاول الانسلاخ من كل شيء «المدينة. الصحاب. العيش. السرّ. الدليل». والشاعر لم يغادر في الفراش صاحباً يضلّل عنه طالبيه، ولأن من يطلبه من

العسير تضليله وهو نفسه «أنا القديم» وليس من سبيل للخلاص من أنا القديم إلا قتلها بالصحراء الموحشة والعراء البارد. فهو ـ إذن ـ يطلب الفناء سبيلاً للخلاص، في حين يطلب الرسول البقاء طريقاً للجهاد. والشاعر ـ هنا ـ في حال انهزام، ولم يكن الرسول كذلك، بل كان مقبلاً على النصر.

وتتطابق «أنا القديم» مع «موطني القديم» بما فيه من تحلّل وانحسار، إن التركة التي تُثقل كاهله، تحوّل حياته إلى واقع انهزامي يسعى إلى الخلاص منه. وهو يصوّرها مفارقة لحال الهجرة وما فيها من عز وانتصار، إذ ليس في عالم الشاعر غير الهزيمة والذلّ، وهذا ما جعله يحاول الانسلاخ من هذا «العيش الأليم»، لأن العودة إلى هذا العيش هي الخطيئة والإثم. وهذا ما جعله يقول:

حجارة أكون لو نظرت للوراء

حجارة أصبح أو رجوم.

* * *

وهذه إشارة واضحة إلى قصة لوط عليه السَّلام وقومه، حيث قال الله لنبيّه لوط ﴿**فأسر بأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلا امرأتك إنه مصيبها ما أصابهم إن موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب. فلمّا جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود. مسومة عند ربك وما هي من الظالمين ببعيد**﴾[22].

فالذي يلتفت إلى الوراء هو الضال وهو الآثم، وجزاؤه أن يكون حجارة أو رجوماً. والشاعر يكرّر المعنى ويؤكده، ليعمّق

(22) سورة هود: 81 ـ 83.

الصورة في نفسه وفي نفس قارئه، على نحو يشدّ من عزمه، كي لا يعود إلى ما خلّفه وراءه. ولقد بلغت براعة الشاعر في تمثّل قصة لوط مبلغاً جعل الحدث يتحرّك في النفس، حتى إن القارئ ليكاد ينطق كلمة «سدوم» وهو يقرأ هذين البيتين، فالشاعر قد استحضرها في نفس القارئ وفرضها عليه دون أن يكتبها، وذلك لتطابق وزنها ونغمتها مع كلمة «رجوم»، ثم لتمثّل الحدث في تضاعيف الكلمات.

و«سدوم» هي مدينة قوم لوط، تلك المدينة القديمة الآثمة، فكأن إثم المدينة (أو المَدَنِية) التي أحكمت وثاق الشاعر حتى أوشكت أن تخنقه، يتكرّر ليستعيد ما لقوم لوط من خطايا. وليس للشاعر إلا أن يهرب منها، فيسري بليل، «أنسلُّ تحت بابها بليل»، وهذا هو سبيل النجاة، ومجرّد الالتفات يعني النهاية. ولكن المفارقة تظل معنا، فلوط في مأمن، لأن ربه قد حماه، وفيه يقول الرسول ﷺ: «رحمة الله على لوط، لقد كان يأوي إلى ركن شديد»[23]، أي إلى الله. أما الشاعر فأين له بالأمان وهو ما زال آثماً.

* * *

سوخي إذن في الرمل سيقان الندم.

لا تتبعيني نحو مهجري نشدتك الجحيم

وانطفيء مصابيح السماء.

* * *

إنه يطلب من مصابح السماء أن تنطفئ، لأنها من الدليل، وهو

---

(23) تفسير ابن كثير، سورة هود، آية 83.

لا يأمن الدليل. ثم إن اشتعال المصابيح يفوّت عليه نعمة الاشتمال بالظلماء ومن ثم يبعده عن «الفطرة». وفي هذا المقطع تبرز لنا كلمة «المهجر» لأول مرة في القصيدة، وهذا يمثّل نمواً للرمز عند الشاعر، يمثّل لنا انبثاقة الأمل في قصيدته، حيث تأخذ الصورة من التجلّي والتجسّد على مفهوم «الهجرة» ونلاحظ ـ هنا ـ أن معاني القصيدة تتفتّح بين أيدينا كلما تقدّمنا في القراءة، فما كان غامض الدلالة في أول القصيدة أخذ يُفسّر نفسه الآن. وبذلك يكون التركيب الفني في القصيدة مترابطاً ترابطاً عضوياً وثيقاً، بحيث إننا لو ألغينا منها بيتاً أو مقطعاً لاختلّ المعنى عندئذٍ. وهذا ما يجعلها قصيدة «الحالة الفنية الكاملة» و«الخروج» على هذا المفهوم هو «الهجرة» والعودة هي الخطيئة. ولنتأمل قوله:

(سوخي إذن في الرمل سيقان الندم).

ولنربط بين «سوخي» و«سيقان» ويتجلّى معناهما بوضوح حين نستبدل بهما احتمالات لفظية أخرى، مثل «غوصي» بدلاً من «سوخي»، فقد كان بإمكان الشاعر أن يقول «غوصي» والوزن واحد. ولكن الشاعر أراد ما تحمله كلمة (ساخ) من إيحاء بالخسف، وهو ما يحدث لقوم لوط (ورد في القاموس: والأرض بهم سَوَخاناً أي انخسفت). كما أن ورود «سيقان» بدلاً من «قوائم» أو «ساق» إنما هو لإفادة التعدّد والطول، خاصة أن المقطع الطويل «قان» أعطى للكلمة امتداداً في صداها النفسي، أحدث أثراً كبيراً للمعنى ولموسيقى الوزن. كل هذا إضافة إلى تكرار حرف السين في الكلمتين.

كي لا ترى سوانح الألم
ثيابي السوداء

تحجّري كقلبك الخبيء يا صحراء
ولْتُنْسني آلام رحلتك
تذكار ما أطرحت من آلام
حتى يشفَّ جسمي السقيم
إن عذاب رحلتي طهارتي
والموت في الصحراء بعثي المقيم.

* * *

هكذا تنمو الصورة عند الشاعر، فهو أولاً «يشتمل بالسماء والنجوم»، ثم هو ـ ثانياً ـ يطلب «إطفاء مصابيح السماء» ليتحقّق له أخيراً العودة الكاملة في الطبيعة فتصبح «ثيابه سوداء». وهو لا يريد لهذه الثياب أن تتعرّى بأن تعرض للضياء، وذلك لكي يتمكّن من التوجه إلى الصحراء بالتماسه الجريء: تحجّري كقلبك الخبيء يا صحراء. يقول هذا لأنه آثم، ولأنه جاء ليكفِّر عن آثامه. وليس إلى ذلك من سبيل إلا في أن يطهّره عذاب هذه الرحلة بما فيه من آلام. وليس في البشر أحد إلا وهو وارد على العذاب قبل أن يصل إلى النجاة والمصدر قوله تعالى: ﴿**وإن منكم إلا واردها كان على ربك حتماً مقضياً. ثم ننجّي الذين اتّقوا ونذر الظالمين فيها جثياً**﴾. (71، 72، سورة مريم) والضمائر في الآية تعود على النار.

إن الشاعر يقدّم نفسه طائعاً للعذاب كي يسلم، ولا يريد أن يكون من الظالمين الذين وُعدوا بالعذاب المقيم. وهو في مقابل ذلك ينشد البعث المقيم من خلال الموت في الصحراء.

وفي قوله «سوانح الألم» إشارة إلى أسطورة عربية قديمة، حيث إن مفردها «سانح»، والسانح من الطير ما مرّ بك عن يمينك فأولاك

يساره. والعرب يتشاءمون منه. وفيه ينسب إلى «الأعشى» قوله[24]:

فبيني على طير سنيح نحوسه
وأشأم طير الزاجرين سنيحها

و«السوانح» عند الشاعر ليست سوى المدينة القديمة التي ما زالت تطارده على الرغم من انسلاخه منها وتجرّده من كل ما له بها صلة. ولكنها تظل هاجساً مشؤوماً لا يجد الشاعر منه مفرّاً إلا بأن يغوص في أعماق الظلام.

أما قوله: «والموت في الصحراء بعثي المقيم» فهو إشارة إلى أسطورة طائر الفينيق الذي يحرق نفسه إذا شاب كي يخرج من رماده من جديد ليحيا حياة جديدة في الصحراء.

والأبيات في هذا المقطع تكاد تكون ترجمة عصرية لأبيات «المتنبي» التي يقول فيها:

رماني الدهر بالأرزاء حتى
فؤادي في غشاء من نبال
فصرت إذا أصابتني سهام
تكسرت النصال على النصال
وهان فما أبالي بالرزايا
لأني ما انتفعت بأن أبالي

فكلاهما يصف حالته البائسة، ويتحدّى البؤس، ويقرر أنه لا يبحث عن الراحة، بل هو يبحث عن شيء أكبر من ذلك. غير أن

---

(24) أحمد بن جعفر بن شاذان: أدب الوزراء. تحقيق عبد الله الغذامي (باب السانح والبارح) 112 (لم يطبع بعد).

«عبد الصبور» أفاد من الموروث الأسطوري في هذا المقطع لتصوير حاله، ثم لرسم طريق النجاة. و«عبد الصبور» ينسلّ انسلالاً، أما «المتنبي» فإنه يهجم هجوماً، وذلك لفارق الحال بين عصرين من تاريخ أمّتنا، أحدهما ماجد والآخر مهزوم. «وعبد الصبور» آثم، وهو بحاجة إلى تكفير ذنبه وذنب أُمّته، أما «أبو الطيّب» فلا ذنب له غير طلب مجد لم تتيسّر مسالكه.

* * *

ويقول الشاعر متّجهاً نحو الذروة في بناء قصيدته:

لو متّ عشت ما أشاء في المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة.

* * *

أخذ الشاعر الآن يجسّد بعض القِيم الإنسانية لمدينته الفاضلة، فالطريق إليها هو الاستماتة، والموت من أجلها حياة، على معنى كلمة أبي بكر رضي الله عنه: «واطلبوا الموت توهب لكم الحياة». ثم إن الحياة في ظلم الإثم ما هي سوى موت حقيقي. وإذا عكسنا المعادلة خرجنا بالحلّ الشعري الأمثل. أوَليست الحقيقة كما شرحها «ابن القيم» في قوله: «الدنيا منام، والعيش فيها حلم، والموت يقظة»؟ هذه هي الحقيقة، والحقيقة الشعرية خاصة. والخروج ـ إذن ـ هو الخلاص، والانسلاخ هو بداية الطريق. ولكن إلى أين؟ إلى:

مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة.

ليست صحواً فقط، ولكنها صحو يزخر بالأضواء. ما أجمل كلمة «يزخر» هنا على الرغم من جلافة حروفها! ولكن الشاعر وظّفها توظيفاً جمَّلها وجمَّلته. وهذا مصداق لرأي «عبد القاهر الجرجاني» في أن البلاغة في النظم، وليست في اللفظ وحده، أو المعنى وحده.

وتأملوا معي البيت الثاني، وهو من أبدع أنواع البلاغة الحديثة، فالشمس تشرق في أعزّ لحظات تجلّيها، وهو وقت الظهر. وإشراقها هذا دائم وثابت، فثبت معه وقته، لأن الوقت مرتبط بالشمس، فصار الظهر ثابتاً، فلا هو يفارق الشمس، ولا الشمس تفارقه. لقد صارت الحياة ظُهراً دائماً، أي ضياءً دائماً لا يزول.

ولكن هل تحقّقت هذه المدينة؟ يقول الشاعر:

أواه يا مدينتي المنيرة
مدينة الرؤى التي تشرب ضوءاً
مدينة الرؤى التي تمجّ ضوءاً
هل أنتِ وهم واهم تقطّعت به السبل؟
أم أنتِ حق؟
أم أنتِ حق؟

* * *

من الواضح ـ في هذه الخاتمة ـ أن الشاعر ينشد مدينة الرسول ﷺ مدينة الوحي والنصر والعزّة للعرب. مدينة الهجرة التي تمثّل انبثاق الضياء وانتصار الحق. إنه ينشدها وينشد التوجّه إليها. يطلب تحقّقها، هذا التحقّق المثالي الذي يتساءل الشاعر هل هو وهم واهم وحلم شاعر أو هو حق. هل سيتحقّق على يديه أو على يدي

جيله، أو يظل أمنية لشاعر حالم يمنيها في نفوس أُمّته إلى أن تتحرّك لتحقيقها ولتحويلها من فكرة شعرية إلى حقيقة عصرية.

والشاعر ـ هنا ـ يكشف عن رمزه ويعلن عن سرّه، بعد أن تجاوز زمان الوهم ووقف على باب الحقيقة، حيث المدينة المنيرة التي تشرب الضياء وتمجّ الضياء. إنها مدينة الرؤى، مدينة الحلم، مدينة الهجرة، وهي الحقيقة، والموت فيها حياة، وهذا يعيدنا إلى القصيدة من جديد، حيث تتشكّل عناصرها تشكّلاً بديعاً.

إن معاني الشاعر المفارقة لمعاني الهجرة، بما في ذلك عنوان القصيدة وأول كلمة فيها «أخرج»، وعدم ائتمانه للدليل ولا للصاحب الذي يفديه منها، فليس هناك أبو بكر أو علي وهو هارب من نفسه، ينشد الهيام في الصحراء. كل ذلك يؤكد المفارقة التامة بين حاله وحال الرسول، أي بين ما هو فيه وما كان محمد ﷺ مقبلاً عليه، فهو في ضلال ومحمد في هدى، وهو مهزوم في داخل نفسه ومحمد موعود بالنصر، وهو مطارد من نفسه ومن الآخرين ومن كل شيء، ومحمد مطارد من الأشرار فحسب، لكن الأخيار كانوا ينتظرونه بالزغاريد. ورسل الله تأوي إلى ركن شديد هو الله، أما هو فيأوي إلى صحراء تتشابه طلعتها وظهرها كتوأم. وهذه هي صورة عصرنا بكل تأكيد، حيث لا ظل لنا إلا مثالية تاريخية نظل ننشدها دون أن نبلغها. ولذلك فإن الشاعر يختم قصيدته بأجمل مقاطعها حينما يخاطب روح الهجرة النبويّة بأبهى صورها فيقول، عاقداً مقارنة انعكاسية بين خاتمة القصيدة ومستهلّها:

«لو متّ عشت ما أشاء في المدينة المنيرة»، في مقابل «أخرج من مدينتي، من موطني القديم». فهو ـ إذن ـ يدخل بدلاً من أن يخرج، لأن الموت دخول، دخول في الكفن، وفي حياة أخرى،

دخول في البقاء أو في «اليقظة» كما يقول «ابن القيم» ويقول الشاعر:

«مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء»، في مقابل «أنسلّ تحت بابها بليل»، ويقول «والشمس لا تفارق الظهيرة»، في مقابل «لا آمن الدليل حتى لو تشابهت عليّ طلعة الصحراء».

ويقول «أواه يا مدينتي المنيرة»، فهو يطلبها ويناديها، في مقابل قوله في المقطع الأول: «مطَّرحاً أثقال عيشي الأليم». ويقول: «مدينة الرؤى التي تشرب ضوءاً» كأنه يقصد الوحي الذي كان ينزل على الرسول في المدينة. وقد شبّه الله الوحي بالنور إذ قال: ﴿**فالذين آمنوا به وعزروه ونصروه واتبعوا النور الذي أنزل معه أولئك المفلحون**﴾، (157، الأعراف) وقال: ﴿**يا أيها الناس قد جاءكم برهان من ربكم وأنزلنا إليكم نوراً مبيناً**﴾ (174، النساء)، وغيرهما من الآيات.

ويقول الشاعر:

«مدينة الرؤى التي تمج ضوءاً»

وهذه هي مدينة الرسول، تلك التي تشرب نوراً، وتمج نوراً. تتلقّى الآية اليوم وتحوّلها إلى اليرموك والقادسية غداً، باندفاعة حضارية جبارة.

وهذا هو مطلب الشاعر، صوّره تصويراً، وأوحى به إيحاء، ولم يطلقه خطابة بكلام مجلجل. وهذه واحدة من وسائل التعبير الشعري وطرائقه بجانب ما للشعر من طرائق أُخر، سلكها شعراء كثيرون، فلكل شاعر منهجه وأسلوبه. والشعر بعدُ إنما يُقال ـ كما يقول ابن سينا ـ «لوجهين، أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تُعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط».

إذن، فلكي نتذوّق القصيدة لا بدَّ أن ندرك أن للشعر نخوة تجعل القصيدة غيورة كأشد النساء غيرة وحصانة، فهي لا تسلّم قيادها إلا لمن صدق في حبه لها، وأخلص في ذلك، وأتاها من أهم أبواب وهو باب اللغة، أو الإيقاع، أو الصورة، مفردة أو مركّبة. عندئذٍ سيجد القصيدة تتفتّح أمامه، باسطة يديها له. فإن لم يجد مبتغاه بعد طرق هذه الأبواب أو أحدها بإخلاص ومعرفة، فعندئذٍ نقول له إن القصيدة قد أخفقت في أن تبلغ مستوى الجودة، إذ إن القصيدة هي ـ كما يقول ريتشاردز ـ تجربة لقارئ من نوع جيّد، وهذا يشمل الشعر بعامة، في القديم، وفي الحديث.

ولا يتّسع المجال الآن كي أقوم بعرض كل الجوانب الفنية في هذه القصيدة، بخاصة ما يتّصل بالبُنية اللغوية فيها، لا سيما أن لصلاح عبد الصبور لغة متميّزة تستحق الوقوف عندها، والتفصيل فيها. وقد أشرت إلى شيء يسير من ذلك في عرض كلامي، إلا أن التحليل انحصر في استخدام «صلاح عبد الصبور» للموروث الثقافي، وطريقة توظيفه للتاريخ الإسلامي المجيد، كما حدث مع قصة الهجرة النبويّة الشريفة، حيث برزت قدرة الشاعر على تجسيد معانيها بأسلوب إيحائي وتصويري حديث، ليُصوّر عن طريقها حال الأُمّة العربية اليوم، وتطلّعاتها للغد. وربما كان أروع ما فيه هو هدوءه وانسيابه وبساطته. وهذه البساطة هي سِمة في صلاح عبد الصبور ـ رحمه الله ـ مسلكاً وإبداعاً.

وقبل أن أختم كلامي هذا أودّ أن أشير ولو سريعاً إلى جانب الموسيقى في هذه القصيدة. وهي مبنيّة على بحر الرجز «مستفعلن»، ولكن الشاعر استثمر كل ما يمكن وروده في هذا الوزن من زحافات، فجاء وزنه متنوّعاً ومختلفاً، حتى إن القارئ ليكاد يظن أن

القصيدة من الشعر المنثور. ولكنه يدرك تماسك الوزن بعد أن يترك نفسه تنساب مع القصيدة، فيمتلكه ـ عندئذٍ ـ إيقاع القصيدة المبني على السهولة واللين في وزنها وفي كلماتها وفي صورها وتشبيهاتها، حتى ليحسّ كأنها الندى يتقطّر من بين أوراق الشجر. وخاصية الوزن السهل هذه هي إحدى خصائص «عبد الصبور» في شعره بعامة، وهو كثيراً ما يعتمد على بحري الرجز والمتدارك بتفعيلته «فعلن»، فمعظم شعره عليهما. ويظن بعضهم أن شعره منثور، مع أنه لم يكتب شعراً منثوراً قط، ولكن بساطة الوزن هي السبب في هذا الظن، مثلما أنها ـ في رأيي ـ هي السبب في تمكّن «عبد الصبور» من الشعر المسرحي، وذلك لحاجة هذا النوع من الشعر إلى وزن حركي رشيق مثل أوزان «صلاح عبد الصبور».

المراجع

أ ـ المراجع العربية:

1 ـ ابن أبي سلمى/زهير: شعر زهير بن أبي سلمى، صنعه الأعلم الشنتمري. تحقيق فخر الدين قباوة. المكتبة العربية، حلب 1970م.

2 ـ ابن خلدون/عبد الرحمٰن: المقدمة. دار الفكر بيروت (د.ت).

3 ـ ابن رشيق/الحسن: العمدة. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل ـ بيروت 1972م (ط4).

4 ـ ابن فارس/أحمد: الصاحبي. تحقيق السيد أحمد صقر. دار إحياء الكتب العربية. القاهرة 1977م.

5 ـ ابن العبد/طرفة: ديوان طرفة بن العبد. شرح الشنتمري. تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقّال. مجمع اللغة العربية. دمشق 1975م.

6 ـ ابن عبد ربه/أحمد: العقد الفريد. تحقيق السيد أحمد أمين وآخرين. لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة 1942م.

5 ـ أبو ريشة/عمر: ديوان... دار العودة ـ بيروت 1971م.

8 ـ **باشلار/ جاستون**: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا. كتاب الأقلام. بغداد 1980م.
9 ـ نفسه: فلسفة المعرفة عند جاستون باشلار. دار الطليعة. بيروت 1980 (تأليف محمد وقيدي).
10 ـ **الباقلاني/ أبو بكر**: إعجاز القرآن. تحقيق السيد أحمد صقر. دار المعارف ـ القاهرة 1977م (ط4)
11 ـ **الجابري/ محمد عابد**: تطور الفكر الرياضي. دار الطليعة ـ بيروت 1982م.
12 ـ **الجرجاني/ عبد القاهر**: أسرار البلاغة. تحقيق ريتر. استانبول 1954 (تصوير مكتبة المثنى ـ بغداد).
13 ـ **الجوزو/ مصطفى**: نظريات الشعر عند العرب. دار الطليعة ـ بيروت 1980م
14 ـ **الحربي/ محمد جبر**: ما لم تقله الحرب. الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون. الرياض 1405هـ (1985م)
15 ـ **حسن/ عباس**: النحو الوافي. دار المعارف. القاهرة 1960م.
16 ـ **الحطيئة**: ديوان الحطيئة. المؤسسة العربية للطباعة والنشر ـ بيروت (د.ت).
17 ـ **خوري/ منح**: الشعر بين نقاد ثلاثة. دار الثقافة ـ بيروت 1966.
18 ـ **السياب/ بدر شاكر**: قصائد بدر شاكر السياب. اختارها أدونيس. دار الآداب. بيروت 1967م.
19 ـ **الشابي/ أبو القاسم**: ديوان الشابي. دار العودة ـ بيروت 1972م.
20 ـ **شحاتة/ حمزة**: شجون لا تنتهي. دار الشعب ـ القاهرة 1975م.

21 ـ **الصالح/ أحمد**: عندما يسقط العراف. دار المريخ ـ الرياض 1398 (1978م).

22 ـ **العاني/ سلمان**: التشكيل الصوتي للغة العربية. ترجمة الدكتور ياسر الملاح. النادي الأدبي الثقافي. جدة 1404هـ (1984م).

23 ـ **عباس/ إحسان**: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ دار الأمانة ـ بيروت 1971م.

24 ـ **عبد الرؤوف/ محمد عوني**: القافية والأصوات اللغوية. مكتبة الخانجي ـ القاهرة 1977م.

25 ـ **عبد الصبور/ صلاح**: ديوان... دار العودة ـ بيروت 1972م.

26 ـ **الغذامي/ عبد الله محمد**: الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية. النادي الأدبي الثقافي. جدة 1405هـ (1985م)

27 ـ **القرطاجني/ حازم**: منهاج البلغاء. تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. تونس 1966م

28 ـ **المبرد/ أبو العباس**: الكامل. تحقيق زكي مبارك. مكتبة البابي الحلبي ـ القاهرة 1936م.

29 ـ **المرزباني/ محمد**: الموشح. تحقيق محب الدين الخطيب. المطبعة السلفية. القاهرة 1385هـ (ط 2).

30 ـ **المرزوقي**: شرح ديوان الحماسة. نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون. القاهرة 1951م.

31 ـ **النابغة الذبياني**: ديوان النابغة الذبياني. صنعه ابن السكيت. تحقيق الدكتور شكري فيصل. دار الفكر ـ بيروت 1968.

32 ـ **وقيدي/ محمد**: انظر المرجع رقم (9).

33 ـ وهبه/ مجدي: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان ـ بيروت 1979م.

ب ـ المراجع الأجنبية:

1 - **Barthes, Roland**: Elements of Semiology. translated by A. Lavers and C. Smith, Hill and Wang, New York 1983.

2 - «Barthes, Roland»: S/Z, Translated by R. Miller, Hill and Wang, New York 1974.

3 - **Jung**: The Portable Jung, ed J. Campell, Penguin Books 1982.

4 - **Scholes, R**: Semiotics and Interpretation, Yale University Press 1982.

فهرست المحتويات

كتب أخرى للمؤلف

1 ـ **الصوت القديم الجديد** (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1987م.

2 ـ **الموقف من الحداثة ومسائل أخرى** (دراسات وبحوث في النقد ومشكلاته). جدة 1987م.

كتب صادرة عن المركز الثقافي العربي (بيروت والدار البيضاء)

3 ـ **الثقافة التلفزيونية** (سقوط النخبة وبروز الشعبي). الطبعة الثانية، 2005.

4 ـ **حكاية الحداثة**. الطبعة الثالثة، 2006.

5 ـ **المرأة واللغة**. الطبعة الثالثة، 2006.

6 ـ **المرأة واللغة ـ 2** (ثقافة الوهم). الطبعة الثانية، 2000.

7 ـ **المشاكلة والاختلاف** (قراءة في النظرية النقدية العربي). الطبعة الأولى، 1994.

8 ـ **النقد الثقافي** (قراءات في الأنساق الثقافية العربية). الطبعة الثالثة، 2006.

9 ـ **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**. الطبعة الأولى، 2000.

10 ـ **القصيدة والنص المضاد**. الطبعة الأولى، 1994.

11 ـ **حكاية سحّارة**. الطبعة الأولى، 1999.

12 ـ **الخطيئة والتكفير** ـ من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر). الطبعة السادسة، 2006.

عبد الله الغَذّامي

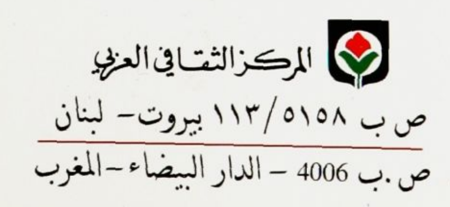
تشريح النصّ

لقد جاء هذا الكتاب، بعد كتاب «الخطيئة والتكفير» الذي أثار الكثير من التعليقات والنقد، ويعتبر امتداداً لعمل الدكتور عبد الله الغذامي، حيث يتلازم التطبيق مع التنظير.

هذه القراءة التشريحية لمجموعة من النصوص الابداعية الشعريّة، تفتح أفاقاً لقراءة النص الشعري كأثر يتجدد مع كل قارئ.

ISBN 9953-68-151-1





ص ب ٥١٥٨/١١٣ بيروت- لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب

لوحة الغلاف: نوزار